

ত্রিগুম্বী ১৩৬৪
ফেব্রুয়ারি ১২৫৭

প্রকাশক
রমেন্দ্রনাথ মল্লিক
রবীন্দ্রভারতী বিনোদন-৯
৯৪ ছাবকানাথ ঠাকুর লেন
কলিকাতা ৭

প্রচ্ছদ
অতনু বসু

মুদ্রাকর
ভুলসীচরণ বকসী
স্ট্রাশনাল প্রিন্টিং ওয়ার্কস,
৩৩ডি মদন মিত্র লেন,
কলিকাতা ৬

বাঙলা কাব্যসংগীত-আলোচনার পথিকৃৎ
প্রখ্যাত সংগীত-সমালোচক
শ্রীরাজেন্দ্র মিত্র
অক্সাম্পদেষু

নিবেদন

বাঙলা কাব্যসংগীত সম্পর্কে আগ্রহ গত দুতিন দশক ধরে যতটা বেড়েছে, কাব্যসংগীতের ইতিহাসসম্পর্কিত তথ্যাদি সংগ্রহ ও অত্মশীলনের সুযোগ ততটা বাড়েনি। কাব্যসংগীতে বাঙালির প্রীতি ও সংস্কার সহজাত ; কিন্তু পথিকৃৎ বা অতীত পদচারীদের সম্পর্কে নিম্পৃহতা বা ওদাসীন্দ্র ও মজাগত। এই বিষয়ে স্বনামধন্য গবেষক ও সংগীতরসিক শ্রীরাঙ্গোপাধ্যায় মিত্র দীর্ঘকাল ধরে বিচিত্র অজ্ঞাত তথ্য আমাদের পরিজ্ঞাত করেছেন। আরও অনেক গবেষক ও সংগীত-সমালোচক নানা ধরনের কাজকর্মের মধ্য দিয়ে উনিশ শতকের কাব্যসংগীত সম্পর্কে বহু জ্ঞাতব্যের পরিচয় দিয়েছেন। কিন্তু এই বিষয়ে কাজ করতে গিয়ে দেখা গেছে অজস্র গ্রন্থ অসংখ্য পুস্তিকা বিচিত্র বিপুল তথ্যাদি আজও নেপথ্যের নীরব ধূলিশযায় পড়ে আছে। স্বরের সঙ্গে একদা যা বহুশত শ্রোতার মনোরঞ্জন করেছিল, স্বর ও স্মৃতি হারিয়ে তাদের কাব্যসম্পদহীন পাঠ আজ গবেষক ও অত্মসন্ধিস্বর নাগালের বাইরে যাওয়ার উপক্রম। বর্তমান গ্রন্থ সেই লুপ্ত ইতিহাসের কিছুটা পুনরুদ্ধার ও বিষয়গত বিশ্লেষণের প্রয়াস। সেইসঙ্গে রবীন্দ্রসংগীত সম্পর্কে একটি পরিণত সর্বাঙ্গীণ সাহিত্যিক বিশ্লেষণ—কাব্যসংগীতের আদর্শেই।

বিষয়টি কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের গবেষণাপত্র হিসেবে অন্তিমোদিত হয়েছিল কয়েকবৎসর পূর্বে আমার অধ্যাপক শ্রীপ্রমথনাথ বসির নির্দেশনায়। প্রক্যে অধ্যাপক শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় ও অধ্যাপক বিমানবিহারী মজুমদার গবেষণাপত্রটির প্রশংসা করেছিলেন এবং লেখককে বিশ্ববিদ্যালয়ের পি-এইচ-ডি উপাধির জন্য সুপারিশ করেছিলেন। ব্যক্তিগতভাবে অধ্যাপক বন্দ্যোপাধ্যায় আমাকে বাঙলা কাব্যসংগীত সম্পর্কে এমন একটি 'কোষগ্রন্থ' রচনার জন্য অভিনন্দন জানিয়েছিলেন। বর্তমান গ্রন্থটি সেই গবেষণাপত্রের মূত্রণ নয়, এটি প্রায় স্বতন্ত্র গ্রন্থ, তবে সেই গ্রন্থের উপকরণ এতে যথেষ্টভাবে ব্যবহার করা হয়েছে। আজ অধ্যাপক বন্দ্যোপাধ্যায় ও অধ্যাপক মজুমদার উভয়েই লোকান্তরিত। তাঁদের আশীর্বচন এবং আমার নির্দেশক অধ্যাপক শ্রীপ্রমথনাথ বসির শুভাশিস নিয়ে এই গ্রন্থ পাঠকসমাজের কাছে তুলে দিতে পেরে কৃতার্থ। গ্রন্থপ্রকাশের ব্যাপারে আমার সর্বক্ষণের নির্দেশক ও দীক্ষাগুরু অধ্যাপক শ্রীজগদীশ ভট্টাচার্যের শুভৈবাণ্ড আমাকে উদ্বীপ্ত করেছে। এই সুদীর্ঘ গ্রন্থ প্রকাশে রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয় দায়িত্ব গ্রহণ করায় কর্তৃপক্ষের কাছে আমি কৃতজ্ঞ। প্রমুখাধ্য নির্ধক্ট রচনার দাবি সানন্দে পূরণ করেছেন শুভাঙ্গধ্যারী শ্রীদেবকুমার বসু।

অরুণ বসু

রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়

কলকাতা ৭

সূচাপত্র

প্রথম পর্ব : ঊনবিংশ শতাব্দীর কাব্যসংগীত

১. কথামুখ	...	১
২. গীতরূপবৈচিত্র্য	...	২৭
৩. ঊনবিংশ শতাব্দীর গীতকার ও গীতসংকলন	...	৫৮
৪. প্রেমসংগীত	...	৮২
৫. নাট্যসংগীত	...	১১৮
৬. ব্রহ্মসংগীত	...	১৬১
৭. দেশাত্মবোধক গীতি	...	১২২
৮. কাব্যসংগীতে বিষয়বৈচিত্র্য	...	২৬৫
ক. 'ছিঁড়ে নিয়ে কোমল কলি কণ্টকে গাঁধিল মালা'	...	২৬৬
খ. 'হায় রে কী হাতাশাধ মনুষ্য কি চতুষ্পদ'	...	২৭৪
গ. 'তুমি আমার টাকা হও না'	...	২৮৪
ঘ. খ্যাতিসংগীত	...	২৮৭
ঙ. 'হায় রে সেকাল হায় রে'	...	২৯৬
চ. 'ছয়টি ঝতুর ফুলে ফলে ভরতে পারি ডালা'	...	৩০১

দ্বিতীয় পর্ব : রবীন্দ্রসংগীত

১. রবীন্দ্রনাথের কাব্যসংগীতের ভূমিকা	...	৩০৯
২. রবীন্দ্রনাথের সংগীতচিন্তা	...	৩৩৫
৩. রবীন্দ্রসংগীতের বিষয়বিভাগ	...	৩৬৮
৪. রবীন্দ্রনাথের কাব্যগ্রন্থ ও সংগীত	...	৩৭৬
৫. রবীন্দ্রনাথের নাট্যসংগীত	...	৪৪২
৬. রবীন্দ্রসংগীতে ঋতুপ্রকৃতি	...	৫৫৬
৭. রবীন্দ্রসংগীতে প্রেম পর্যায়	...	৬০৪
৮. রবীন্দ্রসংগীতে পূজা পর্যায়	...	৬৪৪
৯. রবীন্দ্রসংগীতের স্বদেশ পর্যায়	...	৬৯৩
১০. রবীন্দ্রসংগীতে লোকায়ত্ত প্রভাব	...	৭১৬
১১. রবীন্দ্রনাথের নৃত্যনাট্য ও গল্প গান	...	৭৩২
পরিশিষ্ট : গীতগ্রন্থাদির স্বতন্ত্র তালিকা	...	৭৪৮
নির্ধক্ট	...	৭৫৪
ভক্তিপত্র	...	৭৮৮

প্রথম পর্ব :
উনবিংশ শতাব্দীর কাব্যসংগীত

কী জাহ্ন বাঙলা গানে,
গান গেয়ে দাঁড় মাঝি টানে,
গেয়ে গান নাচে বাউল,
গান গেয়ে ধান কাটে চাষা ॥

‘কথা জিনিষটা মানুষেরই আর গানটা প্রকৃতির। কথা স্বস্পষ্ট এবং বিশেষ প্রয়োজনের দ্বারা সীমাবদ্ধ, আর গান অস্পষ্ট এবং সীমাহীনতার ব্যাকুলতায় উৎকণ্ঠিত।’ রবীন্দ্রনাথ তাঁর ‘শান্তিনিকেতন’ প্রবন্ধমালার ‘শ্রাবণসন্ধ্যা’ নামক রচনায় বলেছেন যে, সেইজন্যে কথায় মানুষ মনুষ্যলোকের এবং গানে মানুষ বিশ্বপ্রকৃতির সঙ্গে মেলে। গীতিকাব্যের অশ্রুত স্বরস্পন্দ আনন্দবোধের সহৃদয় উপলব্ধিতে সমাহত, আর গানের স্বর শ্রুতির মাধ্যমে রাগরাগিণীর আশ্রয়ে সীমাহীনতায় বিস্তৃত। গীতিকবিতার রস পাঠ্য, গানের রস শ্রাব্য। গীতিকবিতা কবির অন্তর-পুরুষের অনন্ততাকে পাঠকের চিত্তে সঞ্চারিত করে দেয়, গান তাকে বিশ্বভুবনে বিস্তারিত করে দেয়। এইজন্য কথার সঙ্গে মানুষ যখন স্বরকে জুড়ে দেয়, কবির ভাষায়, তখন ‘সেই কথা আপনাব অর্থকে আপনি ছাড়িয়ে গিয়ে ব্যাপ্ত হয়ে যায়—সেই স্তরে মানুষের স্বথঃখকে সমস্ত আকাশের জ্বিনিস করে তোলে, তার বেদনা প্রভাতসন্ধ্যার দিগন্তে আপনার রঙ মিলিয়ে দেয়, জগতের বিরাট অব্যক্তের সঙ্গে যুক্ত হয়ে একটি বৃহৎ অপরূপতা লাভ করে, মানুষের সংসারের প্রাত্যহিক স্বপরিচিত সংকীর্ণতার সঙ্গে তার ঐকান্তিক এক্য আর থাকে না।’

ইংরাজি শিক্ষার সঙ্গে সঙ্গে আমাদের সাহিত্যে প্রতীচ্য কাব্যের যে সকল আদর্শ গৃহীত ও প্রতিষ্ঠিত হয়, গীতিকবিতা তার মধ্যে একটি। শব্দটি সঙ্গোল্লব্ধ হলেও যে মনুষ্য কাব্যবন্ধকে গীতিকবিতা বলা হয়, তার আদর্শ বাঙলা সাহিত্যে পুরাতন। অথচ কবিতার অঙ্গ থেকে পূর্বজন্মের সংস্কারের মত স্বর খসে গেলেও কবিতা না বলে গীতিকবিতা শব্দটি কেন ব্যবহৃত হল? বীণা-যন্ত্রের সঙ্গে গেয় ছিল বলে বিদেশী সাহিত্যে ‘লিরিক’ শব্দটি গড়ে উঠেছিল, সেই যন্ত্রসম্পর্ক-ব্যতিরেকেই এখন যার পঠনীয় রূপ স্থিরনির্দিষ্ট, বাঙলা সাহিত্যে তাব আদর্শেই গীতিকবিতা শব্দটি তৈরি হয়েছে। গীতিকবিতা আধুনিক কালে কেবলই কবিতা, গান নয়। তথাপি গান ও গীতিকবিতার মধ্যে কোথাও স্পষ্ট সাদৃশ্যও আছে। বঙ্কিমচন্দ্র তাঁর একটি প্রবন্ধে এই বিষয়ে মনোজ্ঞ ও স্বল্পাক্ষর আলোচনায় বলেছিলেন—

“গীত মনুষ্যের এক প্রকার স্বভাবজাত। মনের ভাব কেবল কথায় ব্যক্ত হইতে পারে, কিন্তু কণ্ঠভঙ্গিতে তাহা স্পষ্টীকৃত হয়। ...এই স্বরবৈচিত্র্যের পরিণামই সংগীত। সুতরাং মনের বেগ প্রকাশের জন্য আগ্রহাতিশয্যপ্রযুক্ত, মনুষ্য সংগীতপ্রিয়, এবং তৎসাধনে স্বভাবতঃ যত্নশীল।

কিন্তু অর্থযুক্তবাক্য ভিন্ন চিত্তভাব ব্যক্ত হয় না, অতএব সংগীতের সঙ্গে বাক্যের সংযোগ আবশ্যক। সেই সংযোগোৎপন্ন পদকে গীত বলা যায়।

গীতের জন্য বাক্যবিজ্ঞাস করিলে দেখা যায় যে, কোনো নিয়মাদীন বাক্য-বিজ্ঞাস করিলেই গীতের পারিপাট্য হয়। সেই সকল নিয়মগুলির পরিজ্ঞানেই ছন্দের সৃষ্টি।

গীতের পারিপাট্যজন্য আবশ্যক দুইটি—স্বরচাতুৰ্য এবং শব্দচাতুৰ্য। এই দুইটি পৃথক পৃথক দুইটি ক্ষমতার উপর নির্ভর করে। দুইটি ক্ষমতাই একজনের সচরাচর ঘটে না। যিনি স্বকবি তিনিই স্বগায়ক, ইহা অতি বিরল।

কাজে কাজেই, একজন গীত রচনা করেন, আর একজন গান করেন। এই রূপে গীত হইতে গীতিকাব্যের পার্থক্য জন্মে। গীত হওয়াই গীতিকাব্যের আদিম উদ্দেশ্য; কিন্তু যখন দেখা গেল যে, গীত না হইলেও কেবল ছন্দো-বিশিষ্ট রচনাই আনন্দদায়ক, এবং সম্পূর্ণ চিত্তভাবব্যঞ্জক, তখন গীতোদ্দেশ্য দূরে রহিল; অগেয় গীতিকাব্য রচিত হইতে লাগিল।

অতএব গীতের যে উদ্দেশ্য, যে কাব্যের সেই উদ্দেশ্য, তাহাই গীতিকাব্য। বক্তার ভাবোচ্ছ্বাসের পরিস্ফুটতামাত্র যাহার উদ্দেশ্য, সেই কাব্যই গীতিকাব্য”।^১

বন্ধিমচন্দ্র গান ও গীতিকবিতার মধ্যে পার্থক্য স্বীকার করলেও সে পার্থক্য নির্দেশ করেননি, বরং নিয়মাদীন ছন্দোবদ্ধ বাক্যবিজ্ঞাস, স্বরচাতুৰ্য ও শব্দ-মাধুর্য এই যে তিনগুণের উল্লেখ করেছেন, গীতিকবিতার ক্ষেত্রে তার প্রথম এবং তৃতীয় গুণ অপরিহার্য। গীত হওয়াই গীতিকবিতার আদিম উদ্দেশ্য ছিল, কিন্তু যখন দেখা গেল স্বরব্যতিরেকেই কবিতা নন্দনীয় ও চিত্তভাব-ব্যঞ্জক, তখন গীত ও গীতিকবিতার পথ পৃথক হয়ে গেছে। কিন্তু তখনও যদি কোনো গীতিকবি তাই সেই আদিম উদ্দেশ্য নিয়ে, অর্থাৎ গীত হওয়ার জন্যই লিখিত হয় তখন তার গীতিকবিতার ধর্ম ও বজায় থাকে, আনন্দদানের ক্ষমতা ও চিত্তভাবব্যঞ্জনার সীমাও প্রসারিত হয়ে যায়। বক্তার ভাবের পরিস্ফুটতাই গান ও গীতিকবিতার যুগপৎ লক্ষ্য। গীতিকবিতার সঙ্গে স্বর যুক্ত হলে অর্থবোধ বদলে যায় না, সেই অর্থবান বাক্যসমষ্টি হয়ত অধিকতর

গভীর ভাবতাপর্ষ লাভ করে। যেমন, শ্রীরামচন্দ্র বনবাসে চলেছেন—সঙ্গে ধূলিঅশ্রমলিন নববধূ সীতা, কোমলতরু কিন্তু প্রতিজ্ঞানিষ্ঠ অহুর্জ্বলঙ্গণ। নববিবাহের আনন্দরঞ্জিত মুহূর্তগুলি অকালশোকের মেঘচ্ছায়ে পাণ্ডুবিবর্ণ, অপ্রত্যাশিত কুলিশপতনে দশরথের শালগ্রাম ব্যাচক্ষু দেহ ঈষদানত বাক্যাহত, স্থলিতবাস জননী যুঁহাতুরা। সমগ্র নগরবাসী পথে দাঁড়িয়ে সজল চোখে মিনতি জানাচ্ছেন, রাম ফিরে এসো। পাঁচালিকার বিবাদের এই চরম মুহূর্ত বর্ণনায় সামান্য একটু স্বর ছুঁইয়ে দিলেন, হয়ত অল্পপ্রাসবল্যিত ভাষার চরণে সামান্য ভৈরবীর স্বরবিন্দু পড়ল, অমনি কথার উপলগুলি নড়ে উঠল, সেই স্বর কথার যন্ত্রণাকে পংক্তির সমাধি থেকে তুলে নিয়ে গেল উপরে, প্রভাতের অকণবর্ণ আভাসে। শুধু পূর্ববীর ছোঁওয়া দিয়ে বেহুলার ভাসান গান শ্রোতাকে নিয়ে যায় কোন নিরুদ্দেশে। এ থেকেই প্রমাণিত হয় পরিবেশনার উৎকর্ষ, আবেদনের গভীরতা ছাড়া কবিতা ও গানের মধ্যে সাধারণত কোনো প্রভেদ করি না আমরা। কবিতায় যে সম্পদ ও বাণীবদ্ধ নিহিত থাকে, তারই সোপানে সোপানে চরণ ফেলে স্বব উঠে যায় রসাস্বাদনের সেই শীর্ষবেদিকায়, যেখানে কলালক্ষ্মীর সিংহাসন।

মধ্যযুগের বাঙলা সাহিত্যে সংগীত ছিল তাই একান্ত বাকুনির্ভর, পদাশ্রিত। কর্ণানন্দ লিখেছেন, গোবিন্দদাসের সংগীতে পৃথিবী প্লাবিত হয়ে যেত। ধর্ম-মঙ্গলের কবি ঘনরাম তাঁর পূর্বস্বরীকে প্রণাম জানিয়েছেন এই বলে—ময়ূরভট্টে বন্দিব সংগীতে আদি কবি। কিন্তু সে সংগীত প্রকৃতির সংগীত নয়, সে শুধু ছিল কথাকে বহন করে নিয়ে যাবার ছন্দবিশেষ। বাঙলার গীতিকাব্য তখন বৈরাগ্যের গৈরিকবাস পরেছে মাত্র, ঐদাসীত্বের একতারা হাতে তোলেনি। কীর্তনগান কথার অর্থকনিকে স্বরের বৃষ্টিধারার মধ্যে টেনে নিয়ে গেছে অরূপের অভিসারে, কিন্তু কেবল কথায় তা সম্ভব হয়নি, তাই রাগরাগিণীর প্রকৃত উপকরণে আখবের সহযোগিতায় তাকে পরিপূর্ণ সংগীত করে তুলতে হয়েছে। সাধারণ মানুষ তবু বিদ্যাপতি-চণ্ডীদাসের পদ কীর্তনে না শুনে, কেবল পাঠ করেই আনন্দ পায়, বেদনায় অভিভূত হয়। কারণ কীর্তনের সাহায্য-ব্যতিরেকেই পদাবলী নীরব সংগীত।

বাঙলা সাহিত্যের মধ্যযুগ ও আধুনিক যুগের ইতিহাস তাই কেবল কাব্যের বা কেবল সংগীতের ইতিহাস নয়। যদিও রচনাকালে স্বরের সহযোগিতা থেকেই সেগুলির জন্ম তবু তাদের কাব্যগত ভাবসম্পদই সেগুলিকে সাহিত্যের ইতিহাসের অঙ্গীকৃত করে রেখেছে। নাট্যশাস্ত্রপ্রণেতা উরত কথাপ্রধান

সংগীতের নাম দিয়েছিলেন কাব্যবন্ধ। একমাত্র কীর্তন ছাড়া মধ্যযুগীয় বাঙলা সাহিত্যের সবাংশই প্রায় গেয় ছিল এবং সেই স্বর ছিল প্রধানত কথার ছন্দোময়তাকে প্রসন্ন করার জন্য, অতিরিক্ত কোনো লাভণ্য তাতে ছিল না। আঠারো শতক পর্যন্ত বাঙলা কাব্যের ইতিহাসে সবত্রই এই কাব্যবন্ধ। স্বর সর্বপ্রথম কথাবস্তুর তুলনায় স্বাতন্ত্র্য লাভ করতে স্বরু করে অষ্টাদশ শতকের মধ্যভাগ থেকে। এই শতকের শাক্তপদগুলিতে দেখা গেল কথা আর নিজেকে সেখানে বেঁধে রাখতে পারছে না, স্বর এসে কথাকে ভাবের স্বাধীনলোকে মুক্তি দিয়েছে। শাক্তকবির। বৈষ্ণবকবিদের মত গোষ্ঠীগত একো কাব্য রচনা করতে নামেননি, জগৎ ও জীবনের রহস্যে ও ভক্তির ঐকান্তিকতায় তাঁরা গান বেঁধেছিলেন। বাঙলার আগমনী-বিজয়া গানে মাতৃহৃদয়ের যে উৎকণ্ঠিত বেদনা, পদাবলীর মাথুরের সঙ্গে তার সাদৃশ্য থাকতে পারে কিন্তু সম্পর্ক নেই। বৈষ্ণবকবির। প্রথমে কবি, তারপর গায়ক। অধিকাংশ ক্ষেত্রে কীর্তিনিয়ার। প্রচলিত কাব্যপদকে গ্রহণ করে তার উপর রাগবাগিনী অর্পণ করে তাকে কীর্তন করে তুলেছেন। কিন্তু নবমী রাত্রিতে কল্যাণিচ্ছের দুঃসহ কাতরতায় শাক্তকবি জননীকণ্ঠে যে ককণ মিনতি সংযুক্ত করেছেন ‘ওরে নবমী নিশি, না হইওরে অবসান’, তা একান্তভাবেই স্মরণীয়। রামপ্রসাদের গানগুলিতে স্পষ্টই প্রতীয়মান হয়, সাধক গীতিকবিতাব ছন্দোরক্ষার দিকে কবির সতর্কতা ছিল না। আঠারো উনিশ শতকের কবিওয়ালাদের পদ সম্পর্কেও এই কথাই বলা যায়। পূর্বযুগের কবিদের মত রাজসভার সমাদর, রাজত্ববর্গের আশীর্বাদ বা সভাসদবৃন্দের উপঢৌকন কিছুই কবিওয়ালাদের অদৃষ্টে জোটেনি। তাঁদের কাব্যভাষায় সরস্বতীর বীণাতারের ঝংকার নেই, বীণাপাণির রাজহংসের পাখা-ঝাপটানিমাত্র আছে। কবিওয়ালাদের গানের সমালোচনাপ্রসঙ্গে আমরা প্রায়ই তাদের কাব্যসবহীনতা কচিৎস্বতার প্রতি কটাক্ষ করে থাকি। কিন্তু কবিওয়ালাদের রচনা যে বিশুদ্ধ সাহিত্য নয়, আধুনিক কালের নবজাগ্রত ব্যক্তিসত্তা স্বরের মাধ্যমে এই সকল গানে প্রকাশ লাভ করেছে, এই কথাটি নতুন করে ভেবে দেখতে হবে।

কবিওয়ালাদের গানের পর বাঙলা কাব্যসাহিত্যে গান ও গীতিকাব্যের সীমানা স্পষ্টরেখ হয়ে উঠেছে। আঠারো শতকের শাক্ত পদাবলী ও কবিগানকে অহুসরণ করে যাত্রা-তরঙ্গা-খেউড-আখড়াই-টপ্পা প্রভৃতি স্বরধর্মী কাব্যধারা একদিকে চলে গেছে এবং অল্পদিকে মহাকাব্য-মঙ্গলকাব্যের বর্ণনামূলক ধারার বিবর্তনে এসেছে মধুসূদনের কাব্য-মহাকাব্য। মধুসূদন যে

মহাকাব্যিক ধারার নবপ্রবর্তন করলেন, এক হিসাবে তার মধ্যে কবিমনের স্বকীয়তা, অনন্তসাধারণ ব্যক্তিসত্তার প্রকাশ ঘটেছে বলে তাকেও মন্যয় কাব্যের মধ্যে ফেলা যায়। তথাপি মধুসূদনের অমিত্রাক্ষরের মুখ্য উদ্দেশ্য ছিল স্রবকে বঙ্গন করা, কিন্তু বিহারীলাল চক্রবর্তী তাঁর গীতিকবিতায় স্রবকে আবার ফিরিয়ে এনেছেন। সংগীতপ্রবণতাই বিহারীলাল থেকে রবীন্দ্রনাথ পর্যন্ত বাঙলা সাহিত্যের আধুনিক গীতিকবিতার প্রধানতম বৈশিষ্ট্য।

২

যে কবিতা ও সংগীত এইভাবে সাহিত্যের ইতিহাসে পরস্পর বাহুবন্ধনে বাঁধা হয়ে দাঁত কয়েক শতাব্দী অগ্রবর্তী হয়েছে, অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষ ভাগ থেকে আধুনিক কাল পর্যন্ত সেই সংগীতনিবন্ধ কবিতার ইতিহাসের সেই আমাদের বক্ষ্যমাণ আলোচনাব উদ্দিষ্ট। বিশুদ্ধ সংগীত কবিতার বা বাণীর উপব নিভব করে না, কিন্তু আমবা পূর্বেই দেখেছি বাঙলা সাহিত্যেব এক বিপল অংশ স্ববনিভর। কালক্রমে সেই স্রব হারিয়ে গেলেও তার বাকসম্পদকে সাহিত্যের ইতিহাসের উপকরণরূপেই গণ্য করা হয়। যদি রামপ্রসাদের পদ বাঙলা সাহিত্যেব ইতিহাসভূক্ত হয়, তবে নিধুবাবুর গান কেন সাহিত্যসভায় অপাক্ষেপ থাকাবে? কবিতায় যুক্ত থাকলেও সংগীতকে অনেকে কবিতার চেয়ে উচ্চস্থান দিয়ে থাকেন। এই বিষয়ে একটা প্রাচীন মতের উল্লেখ করা যেতে পারে। সনুজপত্রের যুগে রবীন্দ্রনাথ সংগীতের মূর্ত্তিবিষয়ক কয়েকটি প্রবন্ধ রচনা করেছিলেন এবং কবিতার পাঠ্যচন্দকে কয়েক প্রকার সংগীতের তালে রূপান্তরিত করার প্রস্তাব করেছিলেন। তাব সমকালীন একজন বিশিষ্ট সংগীতজ্ঞ এই বিষয়ে রবীন্দ্রনাথের উক্তির প্রতিবাদ করে একটি পুস্তিকা রচনা করেন। সেখানে তিনি কাব্য ও সংগীতের সম্পর্কপ্রসঙ্গে বলেন—

“রসাত্মক বাক্য কাব্য। ভাববাহুল্যে চিত্তবিনোদনে রসাত্মক বাক্যের প্রভূত প্রভাব অস্বীকার করিবার উপায় নাই। বিশ্বের যে রস, যে সৌন্দর্যরাশি ক্রান্তদর্শী কবিকটক সংকলিত ও ছন্দোনিবন্ধ হইয়া অস্বদসমক্ষে যে রূপরসে ভাববৈভবের বৈচিত্র্যে প্রকাশ পাইয়া থাকে, সংগীতে তাহা চরমোৎকর্ষ লাভ করে। ঐতিম্বন্ধসম্পাদনে ও রসোদীপনায় কাব্যে যে শক্তি নিহিত আছে, সংগীতে তাহা সহস্রগুণে বর্ধিত হইয়া থাকে। ঐতিবিনোদনে বা রসোদীপনায় কবিকে কল্পনার বিচিত্র শক্তির শরণাগত হইতে হয় বটে, কিন্তু সেই অপূর্ব শক্তি কাব্যের সংকীর্ণ পরিধিমধ্যেই নিবন্ধ থাকে। সংগীতে কিন্তু

অতীতপূর্ব সুরশ্রেণীর সহিত নানা ছন্দোবন্ধে সেই শক্তি অপূর্বভাবে বিকশিত হইবার অবসর পায়। যেখানে ষড়টুকু হইলে উদ্ভেদ্য সিদ্ধ হয় সংগীতে সেইখানে সেই পরিমাণেই প্রয়োগ করিবার সুবিধা ও স্বাধীনতা আছে। মাত্রা-যতি-সমবায়ের কাব্যনিবন্ধ ছন্দের দ্বারা ভাষার সৌষ্ঠবসাধন হয় সত্য। সংগীত কিন্তু যতি-মাত্রাদি-বিজ্ঞাত ছন্দোনিবন্ধ স্বরাদির আরোহণাবরোহণ-মূর্ছনা-কম্পন প্রভৃতি বিবিধ উপায়ে ভাষাকে প্রাণস্পর্শিনী শক্তিতে পরিণত করে। এই-জন্তই লোকে সংগীতের অনেক নিয়ন্ত্রের কাব্যের অবস্থান এই কথা বলিয়া থাকেন। সাহিত্যের পদবহুল গদ্য অপেক্ষা স্বল্প পদবিজ্ঞাসে রচিত রসাত্মক বাক্য যে কারণে শ্রেষ্ঠ, তেমনি বর্ণবহুল কাব্য অপেক্ষা কেবল স্বল্পধাতু-মাত্রা-সমবায়ের সমুৎপন্ন সংগীতও ঠিক সেই কারণেই কাব্য হইতে অনেকাংশে শ্রেষ্ঠ। এই সমস্ত কারণে রসাত্মক বাক্য যে নিয়মে (যেমন কথকতায়) আবৃত্ত হইয়া থাকে, ঠিক তন্নিয়মাবলী হইয়া কবিতা গীত হইবার রীতি নাই। এই-জন্তই কাব্যের ছন্দ যে নিয়মে রচিত হইয়া থাকে, সংগীতের ছন্দ ঠিক তদ-বিধানের সর্বথা নিয়ন্ত্রিত হয় না। বঙ্গভাষায় হ্রস্বদীর্ঘভেদবিবজ্জিত অক্ষর-সমবায়ের পঙ্ককাব্যের ছন্দ প্রথিত হয়। এইজন্ত বাঙলা ছন্দে রচিত কোনো কবিতা বিশেষকে, গায়নকালে যে রাগিণী যে কবিতাটিতে সংযোজিত হইবে, সেই রাগিণীর উপাদানভূত স্বরাদিধাতুতে, কবিতার ছন্দযতিবিজ্ঞাস প্রতি বিশেষ লক্ষ্য রাগিয়া হ্রস্বদীর্ঘাদি মাত্রার বিজ্ঞাসপূর্বক তাহা গানে বসাইবার উপদেশ আছে। গানে ধাতু ও মাত্রাই মুখ্য, কবিতায় নিবন্ধ পদাবলী মুখ্য নহে। গীতাদিতে কাব্যের পদসমষ্টি যে মুখ্য নহে, গোণ—তাহা বিজ্ঞাপতি প্রভৃতি কবিরচিত গীতাদির আলোচনা করিলেই প্রমাণিত হয়। পদাবলীর ভাষা সংস্কৃত নহে। শব্দ বানান করিবার প্রণালীও সংস্কৃতের অন্তরূপ নহে। ঠিক প্রাকৃতের মতনও নহে। সংস্কৃত ব্যাকরণে বা ছন্দশাস্ত্রে যে সমস্ত নিয়ম আছে, পদাবলীর রচনায় তাহা রক্ষিত হয় নাই। প্রাকৃত ব্যাকরণও রক্ষিত হয় নাই। তারপর হ্রস্বদীর্ঘস্বর ব্যবহারের নিয়ম বড় স্বল্প ও কঠিন। আমাদের দেশে তাহা সম্যক জানা না থাকায় বিজ্ঞাপতিরচিত পদাবলীর সংস্করণে গীতাদি অত্যন্ত বিকৃত বিহতছন্দ হইয়াছে। বিজ্ঞাপতির ছন্দ দেখিতে পয়ারত্রিপদীসদৃশ, কিন্তু প্রকৃতপক্ষে তাহা পয়ারত্রিপদী নহে। বিজ্ঞাপতি গানের নিমিত্ত পদরচনা করিতেন, কিন্তু তৎসঙ্গেও আবৃত্তিকালে তাঁহার যে ছন্দ পতন হইত তাহা নহে। তিনি সংস্কৃত ভাষাতত্ত্ব বিশেষভাবে অবগত ছিলেন।...সুতরাং ছন্দের প্রতি দৃষ্টি রাখাও তাঁহার পক্ষে অসম্ভব।

নহে।...গীতাদিতে মাদ্রা ও ছন্দের অঙ্গুরোধে হৃদয়দীর্ঘের বিনিময় হইয়া থাকে। ইহাও সংগীতশাস্ত্রসংগত। এই কারণে বেশ প্রতীয়মান হইতেছে, গীতাদি-বিষয়ে স্বরাদিতে নিবন্ধ যে ছন্দ মুখ্য পঞ্চকাব্যে তাহা গোণমাত্র^২।”

আলোচ্য অভিমতের বিস্তারিত বিশ্লেষণে না গিয়েও বলা যায় সংগীত কবিতাকে অতি অবশ্যই উর্ধ্বস্তরে উন্নীত করে, অন্তত রবীন্দ্রনাথ বারবার এই সত্যই তাঁর গানে জানিয়ে গেছেন। কিন্তু অল্পভূতির ক্ষেত্রে সংগীতের আবেদন যাই হোক না কেন, বাঙলার আধুনিক কাব্যের ইতিহাস, সংগীতের দিক থেকে কাব্যানুপস্থি বলে, সাহিত্যের ইতিহাসের পৃষ্ঠাতেই তার আলোচনা অনিবার্য হয়ে ওঠে। যে সময় থেকে বাঙলার সংগীতচর্চায় একটি প্রবল প্রবাহ কবিতার সাহায্য গ্রহণ করেছে সেই সময় থেকেই বাঙলা কাব্যের একটি নতুন উৎসমুখ উদ্ভারিত হয়েছে, তার নাম কাব্যসংগীত। এই কাব্যসংগীতের কাব্য কবিতা অপেক্ষা নিরুপস্থিত নয়। রবীন্দ্রনাথ এই কাব্যসংগীত সম্পর্কে বহু আলোচনা করেছেন এবং রবীন্দ্রনাথের হাতেই এই কাব্যসংগীতের পূর্ণতাসাধন ঘটেছে সে কথা বলা বাহুল্য। বহুকাল পূর্বে উপেন্দ্রকিশোর রায় এই বিষয়ে একটি যুক্তি ও তথ্যানিষ্ট আলোচনা করেছিলেন, তার অংশবিশেষ এখানে উদ্ধৃত করা যেতে পারে—

“আমাদের সংগীত সুর লয় রাগ আর তালের ব্যাপার। এ সকলই ইহার উপভোগ্য বস্তু। ইহার আনন্দ অতি গভীর, ইহার সাধনা তপস্শ্রাবিশেষ। ইহার ক্রটি এই যে, ইহাতে ভাবের স্থান অতি সংকীর্ণ। আমাদের সংগীত-চর্চা গণ অতি পণ্ডিত লোক, কিন্তু তাঁহারা কবি নহেন।

গানের মধ্যে মিষ্টতা এবং কবিত্ব স্বভাবতই থাকিবার কথা।...সংগীতকে যদি ধর্মসাধনের উপযোগী করিতে হয়, পিপাসু ভক্তের প্রাণের বেদনা তাহা দ্বারা প্রকাশ করিবার যদি প্রয়োজন থাকে, তবে আর তাহাকে কেবল বুদ্ধির হাতে রাখিয়া নিশ্চিন্ত থাকা যায় না। ভাবকে তাহার সহায় করা অত্যাবশ্যক হইয়া উঠে।

সেইরূপ সংগীত আমাদের বাঙলা দেশের কীর্তন আর ব্রাহ্মসমাজের বিশেষত রবীন্দ্রনাথের গান।...বাস্তবিক সংগীত অপেক্ষা ভক্তিসাধনের উৎকৃষ্টতর উপায় আর নাই। ব্রাহ্মসমাজের সংগীতগুলি যে আমাদের কী অমূল্য সম্পত্তি তাহা সকলে বুঝিবার সময় এখনও হয় নাই, কারণ দেশে সে পরিমাণ সংগীতচর্চার অভাব। কালে এই অভাব পূর্ণ হইবে আশা করা যায়। তখন লোকে ইহার মর্ম বুঝিতে পারিবে।.....

কথা সংসারের ফেরিওয়ালা। সে প্রাণের ছাবে আসিয়া চাই গো, চাই গো বলিয়া চিৎকার করে, কিন্তু তাহার ভিতরে প্রবেশ করিবার আজ্ঞা নাই। সংগীত যদি তাহাকে আসিয়া ভিতবে লইয়া যায় তবেই সে প্রাণের দেপা পায়।...

সংগীতের উপাদান দুইটি, ছন্দ আর সুর। কথা আর ছন্দের যোগে গান, উহা অর্ধমিলন। কথা ছন্দ আব স্তবেব যোগে সংগীত, উহা পূর্ণমিলন। কথা হারিলে কাবতা, কবিতা হারিলে গান—এইরূপ করিয়া ইহার। রূমেই আত্মাকে পরমাত্মার নিকট করিতে থাকে। কিন্তু শেষ পর্যন্ত পৌঁছিবাব শক্তি ইহাদের কাহারও নেই। পরিণামে ইহাদের সকলকেই নিরাস হইতে হয়। শেষের সঙ্গল একমাত্র সেই প্রেম বা ব্যাকুলতা, যাহা হইতে সংগীতের উৎপত্তি। উহাই আত্মাব সংগীত। সে সংগীত কানে শোনা যায় না, প্রাণে ভোগ করিতে হয়। কবি কী স্তম্ভবই বালিয়াছেন—

যে গান কানে যায় না শোনা
সে গান যেথা নিত্য বাজে,
প্রাণেব পাণ নিয়ে যাব
সেই অতলেব সমামানে।

...ভক্তিব পথে ভগবানের নিকট যাইতে হইলে মনের সেই আবেগকে ফুটাইয়া প্রেমে পরিণত করিতে হয়। এ নাথৈ কথা অতি উত্তম সহায়। ভাব আগোছালো এবং বিষয়বুদ্ধিহীন, কথা চতুর এবং কার্যক্ষম। কথা কর্ণধার না হইলে আবেগ লক্ষ্যব্রষ্ট হইতে পাবে।"

প্রাপ্ত আলোচনা প্রধানত ভক্তিসংগীতেব প্রতি ধাবিত হলেও কাব্য-সংগীতেব ক্ষেত্রে কথার প্রয়োজনীয়তা স্বীকার করা হয়েছে। এই কথাপ্রধান সংগীত উনিশ শতকেব বাঙলাদেশকে প্রাবিত করেছিল, ভক্তি প্রেম মানব নিসর্গ সর্বপ্রকার বিষয়ভেদেই কবিতার একটি বিশিষ্ট সুরনির্ভর ধারা বাঙলা সাহিত্যকে সমৃদ্ধ করেছিল। বাঙলা সংগীতের তথা কাব্যসংগীতের এই নবজাগরণেব সূত্রপাত নিধুবাবুর হাতে এবং তার শ্রেষ্ঠ পুরুষ রবীন্দ্রনাথ—এই দুই ব্যক্তিত্বের মধ্যবর্তী পথটিই কাব্যসংগীতের ইতিহাস। জ্ঞানৈক আধুনিক সংগীতবিদ্যের মস্তব্য—

"বাঙলা গানের মাধুর্য কাব্যের উৎকর্ষের উপরেই প্রধানত নির্ভর করে। একথা বলা যেতে পারে না যে, এব ঐতিহ্য সংগীতের উপর ভিত্তি করেই প্রতিষ্ঠিত হয়েছে। কেউই আমাদের বাউল কীতন টপ্পাকে অস্বীকার করতে পারেন না। কিন্তু এই গানগুলির মধ্যে সংগীতের চেয়ে সাহিত্যগুণই প্রধান।

এর মধ্যে বাঙলা দেশের দার্শনিক তত্ত্বটা প্রধানভাবে কাজ করেছে। এমনভাবেই বাঙলা সংগীত ও বাঙলার জীবনদর্শন পারস্পরিক সম্বন্ধে সম্পৃক্ত ও অপরিহার্য এবং প্রত্যেক রসবেত্তাই একথা স্বীকার করবেন যে, রবীন্দ্রসংগীতের মধ্যে উপরোক্ত বৈশিষ্ট্য আরও উজ্জলভাবে পরিস্ফুট^৭।”

বাঙলার এই নতন কাব্যসংস্কার গানের মধ্য দিয়ে বাঙলার সাহিত্যধারাবি-
বিশেষ করে আধুনিক গীতিকবিতাধারার যে একটি নবতর শাখা গড়ে উঠছে
চলেছে স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ সে বিষয়ে শ্রদ্ধাবান ও সচেতন ছিলেন। ‘প্রতীচ্যদেশের
মনীষীসমাজে বিপুল সমাদরলাভান্তে স্বদেশে প্রত্যাবর্তন উপলক্ষে’ (জুলাই
১৯২১) সংগীতসংজ্ঞার বার্ষিক উৎসবে প্রদত্ত সম্বর্ধনাব উত্তরে ‘আমাদের সংগীত’
নামে কবি একটি ভাষণ দিয়েছিলেন। উক্ত প্রবন্ধে বাঙলাদেশের সাহিত্য ও
সংগীতসম্পর্কে আলোচনা কবে কবি বলেছিলেন যে, বাঙলাদেশে চিরকালই
সংগীত ও কাব্য পরস্পরের সহচর। “বাঙলাদেশে হৃদয়ভাবে স্বাভাবিক
প্রকাশ সাহিত্যে। কিস্তি একটা বাণীর মধ্যে তো মানুষের প্রকাশের পূর্ণতা হয়
না, এইজন্যে বাঙলাদেশে সংগীতের স্বতন্ত্র পাক্তি নয়, বাণীর পাশেই তার আসন।”
বাঙলাদেশের ঐতিহ্য অল্পসারেই কাব্যসংগীত একটি মহৎ শিল্পরূপে পরিণত
হবে, রবীন্দ্রনাথ এই কথা বিশ্বাস করতেন। সবুজপত্রে প্রকাশিত উক্ত ‘আমাদের
সংগীত’ (১৩২৮) প্রবন্ধে তিনি বলেন, “বাঙলাদেশে কাব্যের সহযোগে সংগীতের
যে বিকাশ হচ্ছে, সে একটি অপরূপ জিনিস হয়ে উঠবে। তাতে রাগরাগিণীর
প্রথাগত বিশুদ্ধতা থাকবে না, যেমন কীতনে তা নেই। অর্থাৎ গানের জাতরক্ষা
হবে না, নিয়মের স্বলন হতে থাকবে, কেননা তাকে বাণীর দাবি মেনে চলতে
হবে। কিস্তি এমনতর পরিণয়ে পবম্পরের মন জোগাবার ভণ্ডা উভয় পক্ষেই
নিজের জিদ কিছু না কিছু ছাড়লে মিলন স্তম্ভর হয় না। এইজন্য গানে
বাণীকে ও স্তরের খাতিরে কিছু আপোষ করতে হয়, তাকে স্তরের উপযোগী হতে
হয়। যাঁই হোক, বাঙলাদেশে এই একজাতের কাব্যকলা ক্রমশ ব্যাপক হয়ে
উঠবে বলে আমি মনে কবি। অন্তত আমার নিজের কবিত্বের ইতিহাসে দেখতে
পাই—গানরচনা অর্থাৎ সংগীতের সঙ্গে বাণীর মিলনসাধনই এখন আমার প্রধান
সাধন হয়ে উঠেছে^৮।”

৩

অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষভাগ থেকেই বাঙলা গীতিকবিতা সংগীতের সাহায্যে
প্রথম আত্মপ্রকাশ করতে শুরু করে, অথচ কাব্যসাহিত্যের আধুনিক যুগের

ইতিহাস তখনও শুরু হয়নি। ইতিহাসের বিচারে আধুনিকতার মূত্রাচ্ছিক্তি পলাশির যুদ্ধের পর থেকেই আবির্ভূত ও প্রকট হতে শুরু করেছে, গ্রাম্য অর্থনীতি ভেঙে পড়েছে, সামন্ততান্ত্রিক সমাজব্যবস্থার বদলে নতুন ধনতান্ত্রিক সমাজের লক্ষণ দেখা দিয়েছে, কলকাতা শহর গড়ে উঠেছে, পরাম্পুষ্ট মধ্যবিত্ত সম্প্রদায়ের উদ্ভব হচ্ছে, ইংরাজি-জানা বেনিয়া-মুংস্‌দীদের হাতে আসছে কাঁচা টাকা, নতুন মালিকানা, আইন-আদালতের নতুন কাঠামো তৈরি হচ্ছে, ব্যক্তি-স্বাভ্যের যুগ শুরু হচ্ছে, কাব্যের জীর্ণ নির্মোক গসে পড়ছে। এই ক্রান্তিলগ্নে শাস্ত্রসংগীতগুলির মধ্যেই প্রথম আধুনিক কালের ব্যক্তিআত্মার ক্রন্দন বেজে উঠেছে, ভক্তি-আখ্যায়িকার পুরনো সেগুন কাঠের আসবাবে আদিসের ঘুণপোকা চুকে তাকে ঝাঁঝেরা করে দিয়েছে। ভারতচন্দ্র অষ্টাদশ শতাব্দীর যুগসন্ধির আকাশে লগ্নবদলের নক্ষত্র। মঙ্গলকাব্যের ধারায় অন্নদামঙ্গল রচনা করলেও ভারতচন্দ্রের কাব্যে মঙ্গলকাব্যের নাভিশ্বাস উঠেছে। তার জীর্ণ আঙ্গিক ও দেবমাহাত্ম্যপ্রচারের পূর্বতন অঙ্ক বিধাস এই কাব্যে শিথিল অস্তঃসারশূন্য ভিত্তির উপর প্রতিষ্ঠিত হয়েছে। মুরশিদকুলি খাঁ আলিবর্দি খাঁর রাজত্বের রাজস্ব আদায়ের জন্তু একদিকে যেমন এক শ্রেণীর জমিদার-তালুকদারের আবির্ভাব ঘটেছে, অন্যদিকে তেমনি বনেদি প্রাচীন জমিদারবংশের দুরবস্থা চরমে উঠেছে। রাজনৈতিক অনিশ্চয়তা অরাজকতা ও বিশৃঙ্খলার সুযোগ নিয়ে শুরু হয়ে গেছে বণিকদের অত্যাচার এবং আরও বহু মনুষ্যহৃষ্ট ও নৈসর্গিক কারণে ছিয়াত্তরের মরুস্তর অনিবার্য হয়ে উঠেছে। দেশীয় শিল্পবাণিজ্য প্রায় ধ্বংস পড়েছে, ইংরাজ বণিকদেব বাণিজ্যবিস্তার বেড়ে চলেছে, ইংরাজদের অহুগ্রহলাভের জন্তু এক শ্রেণীর দেশবাসীর মধ্যে প্রতিযোগিতা দেখা দিয়েছে, শিল্প-সাহিত্য নিতান্ত বিলাসের সামগ্রীতে পবিত্র হয়েছে। অষ্টাদশ শতকের প্রথমার্ধের মাত্র দুজন প্রতিনিধিস্থানীয় কবি ভারতচন্দ্র ও রামপ্রসাদ একই দেশকালে একই সমাজ-পরিবেশে আবির্ভূত হয়েছিলেন।

অন্নদামঙ্গলের সমাপ্তি প্রসাদী সংগীতের পথকে নিরঙ্কুশ করে দিল। একদিকে ভারতচন্দ্রের বিদ্যাসুন্দর অন্নদামঙ্গল, অন্যদিকে রামপ্রসাদের প্রসাদী সংগীত, অষ্টাদশ শতাব্দীর সাহিত্যে দুইই বিশ্বাস্য। ভারতচন্দ্রের কাব্যে মঙ্গলকাব্যের যত্না ঘটলেও নাগরিক জীবনের ভ্রষ্টাচার, তার রুচিহীন বিলাসিতা, কর্ণধর জীবনাদর্শ, স্থলভ দৈহিক চেতনা, ক্লিষ্ট শব্দ ও অনিশ্পন্দশ্রীতি দেবতার শিল্পোৎসর্গে নিরে উপস্থিত। আর রামপ্রসাদ কোনো রাজসভা অথবা রাজস্ব-বর্গের কোতুকসরস দৃষ্টির সঙ্গে নিঃসম্পর্কিত, আত্মমগ্ন চেতনায় এক পরম বৈরাগ্য

ও মধুর জীবনাসক্তির যোগপত্যে এক অপার্থিব গীতিকবিতা সৃষ্টি করেছেন। বাঙলা কাব্যসংগীতের ইতিহাসের সঙ্গে এই দুই কবির যোগই গভীর। ভারতচন্দ্রের বিদ্যাসুন্দর কাব্যের রুচিবিক্রতি উনিশ শতকের নাগরিক জীবনে গভীরভাবে সংক্রামিত হয়েছিল। গোপাল উড়ের বিদ্যাসুন্দর যাত্রা ও আরো বহু আদ্বৈতসাত্ত্বিক প্রণয়গীতে তার প্রমাণ আছে। রামপ্রসাদের শক্তিসাধনাব পদও তেমনি বিশ শতকের প্রথম-দ্বিতীয় দশক পর্যন্ত ভক্তিবাদপ্রচাবে, মাতৃনামমহিমায়, ঈশ্বরাকৃতিতে, এমন কি দেশাত্মবোধক চেতনাতেও সঞ্চারিত হয়েছিল।

এক হিসাবে বাঙলা কাব্যসংগীতের সূচনা রামপ্রসাদেই। সংগীত দেশকাল-নিবপেক্ষ হলেও কাব্য যুগপ্রেরণায় নিয়ন্ত্রিত হয়। আগেই বলা হয়েছে যে অষ্টাদশ শতাব্দীর বাঙলাদেশ ছিল দুর্ভাগ্যের তমসায আচ্ছন্ন। একদিকে মোগল শাসনের ভয়দণ্ড দেশের প্রান্তভাগে তার অবিসংবাদিত প্রভুত্ব ও প্রতাপ বিস্তারে ব্যর্থ হয়েছিল, স্থানীয় ভূস্বামী ও আঞ্চলিক শাসনকর্তাদের দৌর্দণ্ড ও প্রতাপ বৃদ্ধি পেয়েছিল, অন্যদিকে ইংরাজ ও অন্যান্য বিদেশী বণিকদের আনাগোনা ও কুঠিহাপনে দেশের ভবিষ্যৎ ভাগ্যাকাশ ঘনমেহুর হয়ে উঠেছিল। এর সঙ্গে বণির অত্যাচার, হুঁভিক্ষ, রাজস্ব-নিষ্কাশন, দ্বৈত পীড়ন তো ছিলই—সাধারণ মানুষের লাঞ্ছনার আর সীমা ছিল না। রাজসভায় বিনাসিতার পঙ্কশ্রোত, হঠাৎ-বাবুদের গৃহে বিলাসিতা ও ধোঁয়াচারিতার মহোৎসব, সাধারণ মৃত্তিকাবিনিষ্ঠ মানুষের ক্রমবর্ধমান অসন্তোষ—কালের দিগন্তে এই বৈপরীত্য ঘনিয়ে উঠেছিল। যুগের অশিষ্ট রুচিপ্ৰভাবেই হোক, অথবা প্রথাগত কাব্যের আদর্শ অন্তরঙ্গের অপ্রাপ্ত তাড়নাতেই হোক, রাম-প্রসাদও ভারতচন্দ্রের মতই বিদ্যাসুন্দর রচনা করেছিলেন। কিন্তু নাগরিক জীবনের উৎকট আদ্বৈতসঙ্গীতি তাঁর কবিস্বর্মে চূড়ান্তভাবে নিয়ন্ত্রিত করার পূর্বেই সাধক রামপ্রসাদ তাঁর একমুখী গীতসাধনায় আত্মমগ্ন মাতৃউপাসনা ও মানববৃত্তিপ্ৰধান আধ্যাত্মিকতার একটি নিজস্ব ক্ষেত্র আবিষ্কার করে নেন। মাতা ও সন্তানের মধুর বাৎসল্য ও স্নেহার্জ ভক্তিসম্পর্কহাপনে এবং গোষ্ঠি-নিরপেক্ষ ব্যক্তিতাত্ত্বিক মাতৃআরাধনায়, সর্বোপরি এক স্বাতন্ত্র্যচিহ্নিত নিজস্ব স্বরসৃষ্টিতে তিনি সমগ্র বাঙলাদেশকে চিরকালের মত বিমোহিত করেছেন। মাতৃনামপ্রবণ ও সন্তোষের এই সুললিত কারুণ্য ও ব্যাকুল কাতরতা ধর্মীর প্রাসাদ থেকে দীনতমের পর্ণকুটিরে, অবকাশ থেকে কর্মসংগ্রামে, লক্ষ লক্ষ মানুষের প্রাণের আরাধ ও আত্মার আনন্দ হয়েছে। শক্তি-

গীতির কালী অষ্টাদশ শতকের যুগমাতা। ইনি একই সঙ্গে উন্নয়নকারী ও ভীতিহর, অন্নপূর্ণা ও করালবদন, সুবাসিতা দশভূজা ও শ্মশানচারিণী, রক্তপাণধারিণী, ভক্তবৎসল ও কদ্রাবী, হরমনোমোহিনী ও অশিববিনায়কী, এক কথায় বৈপরীত্যের বিগ্রহ, উৎকেন্দ্রিক যুগজীবনের অধিষ্ঠাত্রী। হয়ত আঠারো শতকের সমকালীন সমাজের বিধম অসংগতি ও বিভ্রান্ত বিশ্বাস কবিদের চেতনোদ্বোধনে এমন এক দেবাব কল্পনা প্রতিবিম্বিত কবেছে যিনি এক দ্রুত সময়ের বিরোধীভাসকে, বিপর্যয়কালের আতঙ্কসংকটকে আপনার বিচিত্র প্রতিমায় রূপায়িত কবতে পাবেন। সমগ শতাব্দীর আলোকলুপ্ত আশাহীন নীরজ্ঞ অন্ধকারে এই সকল পদে শ্মশানের চিত্রকল্পে পরিবর্তিত হয়েছে। মহাকালের ভয়াবহ নির্ভবতাই মহাকালীকে চরণে বিনত হয়ে আপনার মুক্তি অন্বেষণ কবেছে। শাক্তপদকভাগ্য ঐতিহাসিক বিচারে সকলেই সরস্বতীর বাণীসিদ্ধ সাধক ছিলেন না, এ তথ্য বিশেষভাবে লক্ষণীয়। বামপ্রসাদ, রঘুনাথ রায়, হক ঠাকুর, রাম শস্ত্র (শেখোক্ত কবিবৃন্দ কবিগানও রচনা করেছিলেন) ব্যতীত অজ্ঞাত কবিরা ছিলেন প্রায় সকলেই বিষয়কর্মত্রস্তী জামদার, রাজামহারাজা, দেওয়ান, বণিক বা সংসারী। অথচ শাক্তপদাবলীর বিষয়বস্তু এই নগর সংসারের অনিত্যতা, গৌরামুক্তামণিকোব ইঞ্জলচুড়চাব প্রতি বৈরাগ্য, জীবন-যৌবনের দ্রুত বিলীলমান পরিণতি, স্বাবর-অস্বাবর সম্পত্তির ক্ষয়িক্ষতি, সৌভাগ্যেব অতীকৃত বিনাশাশঙ্ক। তারই বিকল্পে এই সকল পদকর্তা কালিকার শ্রিবিমূর্ত্তিত অচঞ্চল পদসৌন্দর্য, অপাথিব সম্পদ প্রার্থনা করেছেন। হয়ত ব্যক্তিগত জীবনের অশান্তি, পারিবারিক জীবনের অসন্তোষ, বৈশ্বাসিক জীবনের ভঙ্গবতাকে রোধ করার চূড়ান্ত ব্যর্থতাই তাঁদের এমন কোনো দেবতার চরণোপাস্তে উপনীত করেছে, যিনি জীবনের দুর্ভাগ্য ও ট্রাজেডিকেই প্রতীক। কালীর মূর্ত্তিপরিচলনায় জীবনের সেই অসহায় আতি ও আতঙ্কই প্রতিফলিত হয়েছে। সংসারজীবনে নৈরাশ্রপীড়িত কবি শেষ পর্যন্ত জগজ্জননীর স্বহলোভে কান্ত হয়ে পড়েছেন, স্বাবর সম্পদরক্ষার চরম ব্যর্থতাই যেন মাতৃচরণের অপাথিব সম্পদকে জোর করে ঝাঁকড়ে ধরতে অনুপ্রাণিত করেছে। জীবনের বৈপরীত্যই যে অষ্টাদশ শতকীয় শ্রামাসংগীতের মূল প্রেরণা তার প্রমাণ এই পদাংশ—

ওমা করে করেছ রাজ্যধর মা অতুল ধনের অধিকারী

কারে করেছ পথের কাঁড়াল মুষ্টিমেয় অন্নের ভিখারি।

কেউ বা স্থখে কাটায় নিশি পুষ্পশম্যায় শয়ন করি

কেউ বা গাছের তলায় তৃণশয্যায় দুঃখে কাটায় মা বিভাবরী।

সকলি তোমার খেলা বুকেও বুঝিনে ॥

‘শাক্তপদতরঙ্গিণীর গোমুখী’ রামপ্রসাদ শক্তিউপাসনাকে শান্নাহুমোদিত আচারপরায়ণতা ও তাত্ত্বিক ক্রিয়াকলাপ থেকে মুক্ত করে তাকে সাধারণ মানুষের কর্মপীড়িত জীবনের সহজিয়া মাতৃব্যাকুলতা ও সংস্কারহীন ভক্তিতে পরিণত করেছিলেন। রামপ্রসাদ অষ্টাদশ শতাব্দীর দ্বারপ্রান্তে দাঁড়িয়ে অনাগত কালের সমুদ্রকল্লোল শুনতে পেয়েছিলেন, তাই দেবতা ও মানুষের সঙ্গে ব্যক্তি-তাত্ত্বিক সম্পর্ক স্থাপন করেছেন। ‘মা আমায় ঘুরাবি কত’—বাঙলা গীতিকবিতার এখানেই প্রথম অক্ষুট উষারাগ, এই প্রথম কবিকণ্ঠ আপনার সম্প্রদায়-নিরপেক্ষ নিঃসঙ্গ ব্যক্তিত্বকে দেবতার সমীপে স্থাপন করেন। রামপ্রসাদ তত্ত্বসিদ্ধ সাধক ছিলেন এবং তার সংগীতাবলী তাঁর অন্তর্জীবনের সাধনা সিদ্ধি বিশ্বাস ও ভক্তিবাদের প্রচারগীতি হলেও ভক্তিসম্পর্কিত এক লোকায়ত মানবতাবাদের জন্মই বাঙলাদেশে তাঁর জনপ্রিয়তা দুই শতকেব অধিককাল ধরে দৃঢ়মূল হয়েছে। অন্তরের স্বতঃস্ফূর্ত গোত্রহীন ভক্তিব তিনি এক নতুন স্বর প্রবর্তন করেছিলেন, এক নতুন কবিভাষা বচনা করেছিলেন। একটি অকপট আত্মউদ্ঘাটনে, একটি পরিপূর্ণ বিশ্বাসে, সহজ জ্ঞানজীবনের নিত্যদৃষ্ট পদার্থ বস্তু বা ঘটনার উপমেয়তার মধ্য দিয়ে জীবনের জটিল গভীর আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যাদানেও তিনি ভক্তিগীতির এক নতুন সৃষ্টি ঘটিয়েছেন। অধ্যাপক প্রবোধচন্দ্র সেন একটি দীর্ঘ প্রবন্ধে দোঁথায়েছেন, ছন্দ বিষয়েও রামপ্রসাদের কতখানি দক্ষতা ছিল এবং এই বিষয়েও তিনি ‘আধুনিক কালের অগ্রদূত’।^৬ স্বতরাং বাঙলা সাহিত্যের আধুনিক যুগ প্রসাদী সংগীতের মন্য দিয়েই প্রথম অঙ্কুরিত হয়েছিল বলা যেতে পারে।

ভারতচন্দ্রের মৃত্যুর পব থেকে উনিশ শতাব্দীর মধ্যভাগ পর্যন্ত বাঙলা কাব্যের ধারা স্বচ্ছন্দ শ্রোতোবেগ ও তরঙ্গের আলোছায়াকম্পন হারিয়েছে। এই যুগে গ্রামকেন্দ্রিক জীবনযাত্রা ভগ্নদশায় উপনীত হয়েছে, কলকাতায় নাগরিক সভ্যতার পতন হয়েছে, জমিদারবাবু-মধ্যবিত্ত-চাকুরিজীবী ইংরাজিনিবিশ নতুন শ্রেণীসম্প্রদায়ের উদ্ভব হয়েছে। ফলে সংস্কৃতি-শিক্ষা-কচিমানেরও আমূল পরিবর্তন ঘটেছে। ভারতচন্দ্রের মৃত্যুর (১৭৬০) প্রায় একশো বছর পরে ঈশ্বরচন্দ্রের মৃত্যু (১৮৫২) হয়। পুরাতনের অল্পপুষ্টি এবং নতুন যুগের চিন্তাধারা ও রীতির অহুসরণ এই পর্বের লক্ষণ। এখনও পর্যন্ত প্রতীচ্য শিক্ষাদীক্ষা সংস্কৃতি ও সাহিত্য বাঙলা সাহিত্যকে প্রভাবিত করতে পারেনি,

কিন্তু আসন্ন প্রভাতের পূর্বাভাস শেষরজনীর তারকাপুঞ্জের ঔজ্জ্বল্যের মধ্য দিয়েই আভাসিত হচ্ছিল। এই যুগের কবিরা উচ্চশিক্ষিত ছিলেন না। নতুন গড়ে-ওঠা জাতীয় ব্যবসায়কেন্দ্র ও প্রমোদরাজধানীর মনোরঞ্জনই ছিল এ পর্বের কবিদের উপজীবিকা। পূর্বতন যুগের রামায়ণ-মহাভারত-ভাগবত-পাঁচালির বদলে এক নতুন ধরনের স্বরপ্রাণ পাঁচালি গান, রাধাকৃষ্ণের অপ্রাকৃত শুদ্ধ প্রণয়কবিতার বদলে কবিসংগীত নামক একজাতীয় দেহসচেতন অমার্জিত গান, শ্রামাবিষয়ক ভক্তিসংগীতি ও আগমনী-বিজয়া, কিছু কিছু লৌকিক প্রেমকবিতা, নতুন প্রণালীর যাত্রা—মোটামুটি এই হল ক্রান্তিলগ্নের সাহিত্য-সংবাদ। কবিসংগীতই এই যুগের কাব্যসাধনায় বৈচিত্র্যে পরিমাণে ও কবিসংখ্যাধিক্যে সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য অধ্যায়। কবিওয়ালারা দেশেব এক অপরিণত বিকৃতরুচি ও বিশৃঙ্খল পরিবেশে উপজাত হয়েছিলেন বলে তাঁদের বিষয়বস্তু মध्ये তাই শ্রোতৃসমাজের চারিত্রিক অবনতিরই প্রতিফলন ঘটেছে। কবিওয়ালারা উচ্চ সংস্কৃতিসম্পন্ন ছিলেন না, কিন্তু সাহিত্যচর্চা দেশের লোকসমাজের সর্বস্তরে নিম্নতম জীবিকাধারীর মধ্যেও যে প্রসারিত হয়েছে, তাঁরা তার প্রমাণ। কবিসংগীতগুলি ছিল উত্তরপ্রত্যুত্তরমূলক, বাণ্যসমারোহে আসরে-বিবদমান প্রতিপক্ষের মধ্যে গেল উপস্থিতরচনা। এই ধরনের রচনায় সাধারণ নিম্নরুচি মাত্রের যে প্রত্যুৎপন্নমতিত্ব, শব্দালংকারপ্রিয়তা, ভাবার উপর স্বোপার্জিত অধিকার ও ছন্দ যুক্তিবাদ প্রকাশ পেয়েছিল তা বিস্ময়কর। রবীন্দ্রনাথও শেষ পর্যন্ত স্বীকার করেছেন—

“এই নষ্টপরমায়ু কবির দলের গান আমাদের সাহিত্য এবং সমাজের ইতিহাসের একটি অঙ্গ—এবং ইংরাজ-রাজ্যের অহুদয়ে যে আধুনিক সাহিত্য রাজসভা ত্যাগ করিয়া পৌরজনসভায় আতিথ্য গ্রহণ কবিরাছে এই গানগুলি তাহারই প্রথম পথপ্রদর্শক”।^৭

কবিসংগীতব্যতীত যাত্রা পাঁচালি শ্রামাসংগীত বাউলগান টপ্পা আখড়াই ঢপকীর্তন খেউড় তর্জা হাফআখড়াই প্রভৃতি আরও নানা জাতীয় রচনায় এই পর্ব ভারাক্রান্ত। এই পর্বকে ‘গানের যুগ’ বলা হয়েছে। বাণীবিশিষ্টের দীনতাকে সমকালীন কবিরা যে গানের স্বরের বিচিত্র স্বরযুগ্মনার দ্বারা আবৃত করতেন তাতে সন্দেহ নেই। তার কারণ, বিশুদ্ধ কাব্যপাঠের কোতূহল তখনও জনসাধারণের মধ্যে জেগে ওঠেনি। কাব্যপ্রচারের জন্ত মুদ্রাবন্ধের ব্যাপক প্রচলন হয়নি। উচ্চবিত্ত সমাজ আপনার সৌভাগ্যগর্ভিত বিলাসিতার অপরিসীম অঙ্গরূপে গীতবাত্যের আয়োজন করত, এবং তাদের প্রতিবিনোদনের

অন্তই এই ধরনের সংগীতের প্রচার ঘটেছিল। লোকসংগীত ওস্তাদি গান লঘু সংগীত মার্গসংগীত কীর্তন প্রভৃতি বিভিন্ন সাংগীতিক ঐতিহ্য আপন আপন স্বাতন্ত্র্য একীভূত করে সবই বাঙলা সাহিত্যের প্রাণরস পুষ্ট করেছিল। একেই আমরা বাঙলা কাব্যসংগীত নামে অভিহিত করেছি। এই কাব্যসংগীতের প্রথম দিকে কিছু জড়তা আবর্জনা বর্ণনাবাহুল্য ভক্তিপ্রাবল্য ও প্রাচীন রীতির অগ্রবর্তন থাকলেও ধীরে ধীরে কাব্যসংগীতেও একপ্রকার রোমাণ্টিক আন্দোলন দেখা দেয় ও কাব্যসংগীত গীতিকবিতার সমস্পর্ধী ধারা হয়ে ওঠে। নিধুবাবু থেকে শুরু করে রবীন্দ্রনাথ পর্যন্ত বাঙলার এই নতুন গীতিকাব্যধর্মী কাব্যসংগীতই আমাদের আলোচ্য।

৪

“বাঙলা গানে ব্যক্তিগত অনুভূতির প্রকাশে, স্বকীয়তা-স্থাপনের প্রয়াসই হচ্ছে কাব্যসংগীতে রোমাণ্টিক আন্দোলন। রবীন্দ্রনাথের পূর্বযুগে ধারা গান রচনা করেছেন তাঁদের মধ্যে রাধামোহন সেন নিধুবাবু কালীমর্জী শ্রীধর কথক এই চারজন প্রচলিত সংগীতের বিধিবদ্ধ রূপকে অর্থাৎ কনভেনশনকে পুরোপুরি স্বীকার করেননি। এদের মধ্যে নিধুবাবু ব্যক্তিগত চেতনাকে সর্বাঙ্গাঙ্গ অধিক স্বীকৃতি দিয়েছিলেন। রোমাণ্টিক চিন্তার প্রধান প্রেরণা এসেছিল তাঁরই কাছ থেকে। তারপরে বিভিন্ন পরিকল্পনায় কাব্যসংগীত বিচিত্র হয়ে উঠতে থাকে এবং রোমাণ্টিক আন্দোলন সার্থক হয়ে ওঠে রবীন্দ্রনাথপ্রমুখ রচয়িতাদের বুদ্ধি-দীপ্ত সৌকর্যসম্পন্ন সৃষ্টিতে”।^৮

সংগীতমালোচকের এই উক্তি সমর্থন করেই বলা যায় যে, সংগীতের মধ্যে ব্যক্তিগত চেতনাকে প্রাধান্য দান করে গীতিকবিতা বা লিরিকের আবেগে কাব্যসংগীত রচনার ইতিহাস নিধুবাবু সৃষ্টি করেন এবং তাঁর পরবর্তী উত্তরসাহকদের হাতেই গড়ে উঠল, আমাদের কাব্যসাহিত্যের বিপুল ঐতিহ্য। সেই ইতিহাসের দিক থেকে তার মূল্যায়ন করার প্রয়োজন আছে। যদি মনন্যতা এবং সৌন্দর্যব্যাঙ্কুলতা, ব্যক্তিগত আবেগ ও ললিত প্রকাশরীতি রোমাণ্টিক গীতিকবিতার লক্ষণ হয়, তবে একথা স্বীকার করতেই হবে যে, বিহারীলালের পূর্বে রামনিধি গুপ্তই বাঙলা সাহিত্যের প্রথম লিরিক-রচয়িতা, তাঁর মধ্যেই আধুনিক যুগের রোমাণ্টিক চেতনার একটি সার্থক বিকাশ ঘটেছিল। নিধুবাবু বাঙলা গীতিকবিতার ধারায় এমন একটি পরমাস্তর্য বিন্ময়রূপে আবির্ভূত হয়েছিলেন যে উনিশ শতকের শেষ দশক পর্যন্ত বাঙলাদেশে এমন গীতিকারের সাক্ষাৎ মেলে না যার উপর নিধুবাবুর প্রভাব পড়েনি।

ক্ষুদ্রায়তন বাকুবন্ধে হৃদয়ের গভীর বেদনা ও প্রেমাতুরাগ প্রকাশের এই ভঙ্গিটি অচিরকালেব মধ্যেই আশাতীত জনপ্রিয়তা লাভ করল। নিধুবাবু অল্পপ্রেরণায় এবং অল্পসরণে বাঙলা ভাষায় প্রেমভাবনা, হৃদয়বেদনা, মর্মোৎসারিত ভালোবাসার উপলব্ধি, সৌন্দর্যবোধ, স্বাধীনতাপ্রিয়তা, আত্মস্বাতন্ত্র্যঘোষণা প্রভৃতি ব্যাপারগুলি এত অনায়াস হইবে উঠেছে যে উনিশ শতকের শেষপ্রান্তে এসে শুধু প্রেমের গানের সংখ্যা কয়েক সহস্রে পরিণত হয়েছে, কেবল সংগীত-সংকলনের সংখ্যাও প্রায় পঁচিশটিতে এসে দাঁড়িয়েছে। শতাব্দীর মধ্যভাগে গীতিকবিতার আসরে দেখা দিলেন বিহারীলাল—কিন্তু ক্ষেত্র প্রস্তুতই ছিল। বিহারীলাল স্বয়ং নিধুবাবুর অল্পপ্রেরণায় গীতরচনায় অভ্যস্ত ছিলেন। কাব্য-সংগীত যেমন বাঙলা রোমান্টিক গীতিকবিতাকে প্রভাবিত করেছে, রোমান্টিক গীতিকবিতাও তেমনি কাব্যসংগীতকে প্রভাবিত করেছে। কাব্য ঈশ্বর গুপ্ত থেকে উনিশ শতকের শেষ পর্যন্ত বাঙলা সাহিত্যের কবিবৃন্দ প্রায় সকলেই কিছু না কিছু কাব্যসংগীত বচনা করেছেন। স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ এই ধারার সবশ্রেষ্ঠ প্রকাশ ধার কাব্যপ্রতিভাব নীলাভ বিহ্বাতে বাঙলা কাব্যসংগীত শতাব্দীকালের মধ্যে জ্যোতির্ঘন্যতম হয়ে উঠেছে।

নিধুবাবু থেকে রবীন্দ্রনাথ পর্যন্ত বাঙলা কাব্যসংগীতের যে ইতিহাস তাকে বাঙলা সাহিত্যের অপরিহার্য অধ্যায়রূপেই গণ্য করা উচিত অথচ সংগীতেব নামাবলী জড়ানো বলে এই বিপুল সাহিত্য ও গীতিকবিতাকে সাধারণ কাব্য-পুস্তায় স্থান দেওয়া হয়নি। কাব্যগীতকাব্যদের কেউ কেউ ব্যক্তিগত প্রতিভাগ সাহিত্যের ইতিহাসে স্থান পেলেও মোটামুটি কাব্যসংগীতকে গীতিকবিতা থেকে পৃথক করাই হয়েছে। তাব কাব্য, এই স্ববিপুল কাব্যসংগীতের মধ্যে গীতিকবিতার উৎকর্ষ অপেক্ষা পৌনঃপুনিকতা, মধ্বব অলঙ্কারী, পল্লবগ্রাহিতার সংখ্যাও কম নয়। সেইজন্য অবিকার্য কাব্যসংগীতই জন্মকালের স্বপ্ন পবিসরে আপন নখর লীলাখেলা সমাপ্ত করে গতায়ু হয়েছে। স্বপ্নের অভিভাবকত্বেই তাদের জনপ্রিয়তা বহমান ছিল, কিন্তু কালক্রমে স্তর হারিয়ে যাওয়ায় তার কাব্যমূল্য বৃহৎ একান্তবর্তী পরিবাবে অগীর। নারীব মত আপনার স্বাধীন অস্তিত্বের দাবি বেশি দিন টিকিয়ে রাখতে পারেনি। গীতিকারকদের মধ্যে শতকরা দুতিনজন কবির কাব্যসংগীতের সংকলন স্বতন্ত্র গ্রন্থরূপে প্রকাশিত হয়েছিল। মোটামুটি বৃহৎ গীতসংকলনগ্রন্থাদিতেই কাব্যসংগীতগুলি নিবদ্ধ ছিল। ধীরে ধীরে সেই গ্রন্থগুলি হুস্পাণ্ড ও দুর্লভ হয়ে পড়ায় বাঙলা কাব্যসংগীতের এক সমৃদ্ধগৌরব যুগের চিহ্ন মুছে যেতে বসেছে। উনিশ শতকের গানের

স্বরগুলিকে বাঁচিয়ে রাখার কোনো চেষ্টাই আমাদের সাংস্কৃতিক উত্তমের অঙ্গীভূত হয়নি।

অথচ উনিশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধে বাঙলা কাব্যসংগীত তার উৎকর্ষের শীর্ষচূড়ায় আরোহণ করেছিল। একদিকে কবিসংগীত এবং তারুই রূপান্তর ও ধারায় আখড়াই হাফআখড়াই তর্জা পাঁচালিগান দেশকে প্রমোদে পূর্ণ করে রেখেছিল। অন্যদিকে রামমোহন-প্রবর্তিত ব্রহ্মসংগীত ও প্রাচীন যুগের ধারায় শক্তিপদ হরিভক্তিবিশয়ক পদ আমাদের আধ্যাত্মিক চিন্তাজাগরণের সম্পদ হস্বে উঠেছিল। ব্রহ্মসংগীত বাঙলা কাব্যসংগীতের ইতিহাসে একটি স্মরণীয় অধ্যায়। ক্রমবর্ধমান ব্রাহ্মধর্ম-আন্দোলন এই সংগীতের দ্বারা অনুপ্রাণিত হয়েছিল, সংগীতের শিল্পকলা ও সৌন্দর্যচেতনার গুণে ব্রাহ্ম-আন্দোলন অনেকখানি অসাম্প্রদায়িক সার্বভৌমত্ব লাভ করেছিল। এই ব্রহ্মসংগীতের মত বৈষ্ণব ও শাক্ত ধর্মবিশ্বাসীরাও তাঁদের ভক্তিমূল্যকে সংগীতে প্রচার করার জন্য হৃদয়ের সমস্ত আবেগ, প্রতিভা ও উৎকর্ষকে নিয়োগ করেছিলেন। পাঁচালি যাত্রা ও উনিশ শতকের লোকরঞ্জক পৌরাণিক নাটকগুলি এই ভক্তিসংগীতে প্লাবিত হয়ে যায়। এমন কি, এই ধর্মসংগীতের প্রেরণায় উনিশ শতকের শেষভাগে এবং বিশ শতকের গোড়ার দিকে মুসলমানী আধ্যাত্মিক সংগীত এবং খ্রীষ্টধর্মাশ্রয়ী সংগীতও বাঙলায় অসংখ্য রচিত হয়েছিল।

ব্রহ্মসংগীতগুলি বাঙলা কাব্যসংগীতের ইতিহাসে যথার্থই এক নতুন ধারা। অপৌরাণিক অপৌত্তলিক নিরাকার ঈশ্বরের প্রতি শাস্ত্রীয় বা কৌলিক পূজাধ্য-নিবেদন নয়, কেবল বুদ্ধিগ্রাহ্য প্রেরণায় এবং হৃদয়ের স্বাভাবিক অসাম্প্রদায়িক ভক্তিতে নিবেদিত এই সংগীতগুলির স্তরে স্তরে উনিশ শতকের বুদ্ধিজীবী ধর্মান্দোলনের ইতিহাস নিহিত আছে। ব্রহ্মসংগীতের পিছনে ভক্তির সঙ্গে প্রেমের, হৃদয়ের সঙ্গে মননের, সাম্প্রদায়িকতার সঙ্গে উদারতার এবং প্রচারের সঙ্গে সৌন্দর্যচেতনার মিলনটি চিত্তাকর্ষক বলেই তার ইতিহাসের পন্থানিরূপণ করা আধুনিক কাব্যসংগীতের ইতিহাসরচনার জন্য অনিবার্য। অবশ্য ব্রহ্মসংগীতে অহুচিকীর্ষা, একঘেয়ে পুনরাবৃত্তি নেই—এমন নয়—তথাপি আমাদের কাব্যসংগীতের ইতিহাসে ব্রহ্মসংগীতের গুরুত্ব অপরিসীম। এই ব্রহ্মসংগীতের ক্রমবিকাশের ধারাতেই রবীন্দ্রনাথের গীতকার ও স্বরকাররূপে আবির্ভাব ঘটেছে।

বাঙলা প্রেমসংগীত এবং নাট্যসংগীতবিভাগেই কাব্যসংগীত সন্নিবিষ্ট হয়েছে। আধুনিক মাহুঘের ব্যক্তিপ্রাধান্য, আত্মস্বাধীনতা ও চরিত্র সর্বাধিক প্রকাশিত হয়েছে এই প্রণয়াবেগবর্ণনায়। প্রেমের স্বাধীনহৃদয়বৃত্তি

মধ্যযুগের সাহিত্যে নানা কারণে বাধাগ্রস্ত ছিল। উনিশ শতকের নারীআন্দোলন সমাজে নারীত্বের সমান শ্রদ্ধা ও মূল্যবোধকে নতুন করে প্রতিষ্ঠিত করেছিল। নারীর প্রতি পুরুষের সম্পর্ক কোনো পারিবারিক বা শাস্ত্রীয় অহুশাসনের দ্বারা নিরস্ত্রিত না হয়ে সম্পূর্ণ স্বাধীন হৃদয়ের মানদণ্ডে বিবেচিত হতে থাকে। তাই প্রেমকে ঘিরে কাব্য-সাহিত্য-নাটকে এত রোমাঞ্চ, সংগীতে এত তরঙ্গ, বাতাসে এত সৌরভ। এই নতুন প্রেমচেতনা সর্বপ্রথম নিধুবাবুর গানেই অভিনব অসাম্প্রদায়িক ভাষায় ও ঐতিহ্যহীন স্বরের চমকপ্রদ আদিকে প্রকাশিত হল। আধুনিক কালের জনৈক সংগীত-সমালোচক বলেছেন, “তিনি শুধু টপ্পারই প্রতিষ্ঠাতা নন, বলতে গেলে আধুনিক বাঙলা কাব্যসংগীতের প্রথম প্রেরণাও তাঁর কাছ থেকেই এসেছে”।^১ নিধুবাবু উচ্চাঙ্গসংগীত, দেশীসংগীত ভালো ভাবেই শিক্ষা করেছিলেন এবং তাঁর স্বাভাবিক কবিপ্রতিভাকে মাঝে মাঝে আখড়াই গানেও চালিত করেছিলেন। তিনি যদি তাঁর স্বভাবকবিত্বকে সেদিন কবিওয়াল-সম্প্রদায়, আখড়াই হাফআখড়াই দলের গীতকাররূপে স্থায়ীভাবে নিয়োজিত করতেন, তবে বাঙলা কাব্যসংগীতের আধুনিক যুগের ইতিহাস বিলম্বিত হত সন্দেহ নেই। উনিশ শতকের প্রথম দশকের মধ্যেই বাঙলার সমগ্র শিক্ষিত সমাজে তাঁর গান প্রচারিত হয়েছিল, এমন কি শিক্ষিত নিম্নবর্ণের মুখে টপ্পা সেদিন জাতীয় স্বর হয়ে উঠেছিল, এ গোরব আর কার ভাগ্যে ঘটেছে? অথচ সেদিন মুদ্রাস্বল্প স্বলভ ছিল না, পত্রপত্রিকার সহায়তা ছিল না, বেতার রেকর্ড প্রভৃতি প্রচারমাধ্যম কিছুই তাঁর অদৃষ্টে জোটেনি। এমনকি মুকুন্দদাসের মত লোকরঞ্জন যাত্রা বা গিরিশচন্দ্রের মত থিয়েটারের সাহায্যও তিনি পাননি। অত্যন্ত সহজ ভাষায় স্বগভীর হৃদয়ের কথা তিনি অনায়াসে প্রকাশ করতে পেরেছিলেন—মার্জিত সারল্য মাধুর্য এবং প্রসাদগুণ দিয়ে, পয়ারত্রিপদীর বাধারীতি অস্বীকার করে অথচ একপ্রকার স্বাভাবিক ভাবচ্ছন্দ ও আন্তরকাব্যত্বে তাঁর গানগুলি যুগহৃদয়ের পদাবলী হয়ে উঠেছে। প্রেমের স্তম্ভতা সন্ধান, নারীর দেহমনের সৌন্দর্য আবিষ্কার, মন নামক একটি নবলব্ধ ব্যাপারের বিবিধ কার্যকলাপ, মানাভিমানের শত প্রকরণ, সমাজশাসনে মিলনসম্ভাবনা: বিয়ে বিষমতা ও সত্যকার হৃদয়ানুগত্যের নামে অস্বীকার, প্রেমের যে কত অসংখ্য প্রকারবিচিত্রতা দেখা দিল সে যুগের প্রেমসংগীতের পূর্ণাঙ্গ ইতিহাস রচনা করলে তা জানা যাবে। নিধুবাবুর ব্যক্তিগত জীবনের কিছু নিষিদ্ধ কিন্তু ‘বিশুদ্ধ’ প্রণয়্যাবেগের সঞ্চে ও তাঁর গানগুলি জড়িত বলে জনপ্রতি প্রচারিত হয়েছে। এই ধরনের সংবাদ

সত্য হলে প্রমাণিত হয় নিধুবাবুই সেই প্রথম আধুনিক যুগের রোমান্টিক গীতিকবি, যিনি আপন জীবনের অভিজ্ঞতার সংরাগ দিয়ে গান বেঁধেছিলেন। ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার এই সাধারণীকরণের অর্ধশতাব্দীর বেশি কাল পরে বিহারীলালের আবির্ভাব।

বাঙলা নাটকের স্বরূপাত উনিশ শতকের মধ্যভাগের পর থেকে এবং স্বরূপ-পাতের কাল থেকেই বাঙলা নাটকের জনপ্রিয়তার একটি প্রধান উপাদান হয় সংগীত। সমকালীন জনপ্রিয় সংগীতধারা মুখ্যত নাট্যসাহিত্যের মাধ্যমেই উনিশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধ থেকে বিশ শতক পর্যন্ত সাধারণ মানুষের কাছে সহজে পৌঁছিয়ে দেওয়া হয়েছে। অবশ্য যাত্রাপাঁচালির হাতেই পূর্বে এই দায়িত্ব অর্পিত ছিল; কিন্তু নাটক একটি যৌথ শিল্প বলে নাট্যকারমাত্রই গীতকার হয়ে উঠেন না। নাট্যসংগীতরচনা ও সুরযোজনার দায়িত্ব অপরের উপর অর্পিত হল আবার ফলে নাটকের জনপ্রিয়তা বেড়ে গেল।^{১০} অবশ্য কোন নাটকের জন্তু কারা সেকালে গান রচনা কবে দিয়েছিলেন সে তথ্য সর্বদা সহজলভ্য নয়, বরং মনোমোহন বসু গিরিশচন্দ্র গীতিকাররূপেই কৃতিত্ব অর্জন করেছেন। বাঙলা কাব্যসংগীত নিধুবাবুর সময় থেকেই বিশেষভাবে ব্যক্তিগত ভাবানুভূতির বাহন হয়ে পড়ায় কিছুটা নাট্যধর্মী হয়ে উঠেছিল। এখন নাট্যকারদের হাতে পড়ে কাব্যসংগীত বিচিত্র পরিবেশে ও চরিত্রের মুখে ব্যবহৃত হল, ফলে বাঙলা গীতিকাব্যের সম্ভাবনা যে কী ব্যাপক প্রসার লাভ করেছিল তা অকল্পনীয়। রঙ্গমঞ্চই ভাবানুভূতির সঙ্গে বাস্তবতার সমন্বয় ঘটিয়ে বাঙলা গানের আয়ুকে স্বদীর্ঘ করে দিয়েছিল। মনোমোহন গিরিশচন্দ্র বাঙলা গানকে নাটকে ব্যবহার করে বাঙলার লোকায়ত সুর, পাঁচালি-তর্জী-আখড়াই-কীর্তন-ঢপ গুণলির মধ্যে একটি সার্থক সমন্বয় ঘটালেন। সেই সঙ্গে ভক্তিকেও সংগীতের একটি অপরিহার্য অঙ্গ করে তুললেন। উনিশ শতকের শেষ দিকে বাঙলাদেশে বিশেষ করে কলকাতায় যে ধর্মসংস্কার-আন্দোলন দেখা দিয়েছিল, মনোমোহন গিরিশচন্দ্রের ভক্তিসংগীত তাতে একটি উল্লেখযোগ্য ভূমিকা গ্রহণ করেছিল। এবং সেই সংগীতগুলি সব নাটকের মধ্য দিয়েই জনপ্রিয় হয়েছিল।

মোটের উপর উনিশ শতকের প্রথম থেকে শেষভাগ পর্যন্ত, বাঙলা কাব্যসংগীতের সবচেয়ে সমৃদ্ধ পর্ব, সাহিত্য ও সংস্কৃতির একটি পৃথক অধ্যায় এই কাব্যসংগীতের দ্বারাই নির্মিত হয়েছে—যদিও সেই অধ্যায়ের মানচিত্রটি এখনো জরিপ করে ঝাঁকো হয়নি। বাঙলা সাহিত্যে তথা বাঙলা কবিতায় যে সমস্ত ধারা-শতাব্দীর দ্বিতীয়ার্ধে পল্লবিত হয়েছে কাব্যসংগীতেরও তার প্রভাব পড়েছে।

অল্পবিস্তর সমস্ত কবিতাই সামান্য কিংবা প্রচুর গান রচনা করেছেন, পরবর্তী সংশ্লিষ্ট অধ্যায়গুলিতে তাঁদের নাম দেখা যাবে। উনিশ শতকের গীতিকাররা সকলে অসাধারণ কবি বা পণ্ডিত ছিলেন না, সাধারণের মনোরঞ্জনের জন্য যে বিত্তা ও ঐতিহ্যপ্রীতি দরকার তা তাঁদের ছিল। দেশীয় ভাবধারা ও পৌরাণিক ঐতিহ্য, সামাজিক পরিস্থিতি ও ইতিহাস, জাতীয় চাহিদা ও ভারতীয় সংগীতের পূর্বতন ধারার সঙ্গে সম্পর্ক না থাকলে তাঁদের গান এত সহজে জনচিন্তের গভীরে প্রবেশ করতে পারত না। নিধুবাবু দাশরথি গিরিশচন্দ্র মনোমোহন সকলেই বাঙালীর জাতীয় ঐতিহ্যের মধ্যে থেকেই অভিনব ও নতনফের আশ্বাদ দান করেছেন।^{১২}

বাঙলা দেশাত্মবোধক গানের ইতিহাস অবশ্য খুব প্রাচীন নয়, কারণ যে স্বদেশপ্রেমের প্রেরণা অরণি হয়ে চিত্তে তাপান্নি জালায়, উনিশ শতকের শেষ দুই এক দশক ছাড়া সেই প্রেরণা জাতীয় জীবনে যথেষ্ট তীব্র হয়ে ওঠেনি। বঙ্গভঙ্গ-আন্দোলনকে কেন্দ্র করেই আমাদের দেশে সত্যকার জাতীয় সংগীতের ভাবোচ্ছ্বাস দেখা দেয়। উনিশ শতকের দেশাত্মবোধক গান, বঙ্গভঙ্গ-আন্দোলনের সমকালীন এবং অসহযোগ-আন্দোলনের সমকালীন গান সবগুলিই আমাদের আলোচনার অন্তর্ভুক্ত হয়েছে। স্বদেশচেতনার ইতিহাস এই জাতীয় কাব্যসংগীতে কেমন করে বিকশিত হয়েছে তার সম্পূর্ণরূপটি দেখাতে হলে আধুনিক যুগের দারপ্রাস্ত্র অবধি আসতে হয়। বাঙলা দেশপ্রেমাত্মক কাব্যসংগীতের ইতিহাসে দ্বিজেন্দ্রলাল অতুলপ্রসাদ ও নজরুলের অবদান অসামান্য হলেও রবীন্দ্রপরবর্তী গীতরচয়িতা হিসাবে তাঁদের গানের আলোচনা এখানে উহ্য রাখা হয়েছে। তাঁদের বিপুল আয়তন প্রতিভা স্বতন্ত্র আলোচনার দাবি রাখে।

বাঙলা কাব্যসংগীতের এই আলোচনা পূর্ণাঙ্গ ইতিহাস নয়, কিন্তু ইতিহাস-রচনার খশড়া বা প্রাথমিক উপাদানসংগ্রহ মাত্র। কাব্যসমালোচনার বা রসগ্রাহী-বিশ্লেষণের মানদণ্ডে কাব্যসংগীতের গীতমূল্য সর্বদা বিচার করা সম্ভব হয়নি। অনেক অক্ষম গীতরচনা স্বরের আশ্রয়কূলে হয়ত একদা অসাধারণ জনপ্রিয়তা অর্জন করেছিল কিন্তু স্মরণহারা সেই গান তার বাক্যরূপের পঙ্খতা আজ কোন মতেই গোপন করতে পারে না। তথাপি সংগীতের ইতিহাসে তার ভূমিকাকে আমরা অস্বীকার করতে পারি না। গীতরচনা কাব্যরচনার চেয়েও কঠিন শিল্প বলে মনে হলেও মোটামুটি কাব্যসংগীতের ব্যবহারিক আদর্শ জানা হয়ে গেলে স্বল্পাক্ষর একটি গীতরচনা যে কোনও কৃতবিদ্য ব্যক্তির পক্ষে সহজসাধ্য হয়ে ওঠে। উনিশ শতকের বাঙলা গান এইরূপ অনায়াসস্বাষ্টি,

কবিত্তে দীন অথবা প্রথাগত, সমজাতীয় কিংবা অতিসরলীকৃত। তাছাড়া মিত্রাক্ষর ব্যবহারের অনিবার্হতায় নিয়ন্ত্রিত বলে কবিত্তের স্বাভাবিক প্রকাশ বাহ্যত এখানে ব্যাহত। তথাপি সেই বন্ধনের মধ্যেও মুক্তির ফুল ফুটিয়েছেন কবিরা এবং তাঁদের অনেকের পদই যথার্থ গীতিকবিতা হয়ে উঠেছে। বাঙলা কাব্যসংগীতের ছন্দোৰূপেও কবিতার মত বহু পরীক্ষানিরীক্ষা হয়েছে জ্ঞাতসারে কিংবা অজ্ঞাতসারে ; উপমা উৎপ্রেক্ষা, অলংকৃত প্রকাশভঙ্গি, চিত্রকল্প ব্যবহারের দিক থেকেও তাতে কত অসামান্যতা প্রকাশ পেয়েছে। কিন্তু আমাদের আলোচনা যেহেতু তার ঐতিহাসিক বিবরণরণা স্বন্ধন করা সেইজন্তু সেই বিষয়ে বিশ্লেষণাত্মক গবেষণাকে আমরা পরিহার করেছি। বাঙলা গানের স্বরবিচিত্রতাই একটি স্বতন্ত্র গবেষণার বিষয় হতে পারে, কিন্তু সে প্রসঙ্গ বিশেষজ্ঞের সহৃদয় উপলব্ধি ও নিষ্ঠাপূর্ণ তথ্যসমৃদ্ধিসার উপর নির্ভরশীল। আশা করা যায়, কাব্যসংগীতের অবহেলিত পূৰ্ব আমাদের কাব্যসাহিত্যের ইতিহাসে নতন মূল্যে ও তাৎপৰ্যে, শ্রদ্ধায় ও ঐতিহ্যপ্ৰীতিতে প্রতিষ্ঠিত হবে।

৫

বাঙলা কাব্যসংগীতের ঐতিহ্যবাহিত পথেই রবীন্দ্রনাথের আবির্ভাব এবং রবীন্দ্রনাথেই এই ধারা মহাসাগরসংগমে মিলিত। কাব্যসংগীত শব্দটি রবীন্দ্রনাথও স্বয়ং তাঁর নানা লেখায় ব্যবহার করেছেন এবং অন্যান্য সংগীত-বিশেষজ্ঞরাও আজ এই শব্দটি গ্রহণ করেছেন। রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে সংগীত-বিষয়ক আলোচনায় দিলীপকুমার রায়ও স্বীকার করেছেন যে, “বাঙলা গানে একরোখা স্বরবিহার নামজুর। কারণ এ গানকে বলা যেতে পারে কাব্যসংগীত।” ‘সাংগীতিকী’ গ্রন্থের ‘স্বর ও কথার রফা’ প্রবন্ধে তিনি এই কাব্যসংগীতের স্বপক্ষে এবং বাঙলা কাব্যসংগীতের বৈশিষ্ট্য নিয়ে আলোচনা করেছেন। ১৩২৬ সালের পৌষে রবীন্দ্রনাথের ‘কাব্যগীতি’ নামে একটি স্বরলিপিগ্রন্থ প্রকাশিত হয়—কিন্তু সেখানে কাব্যগীতি শব্দটি হয়ত অপেক্ষাকৃত সংকীর্ণ অর্থে ব্যবহৃত হয়েছিল। উক্ত গ্রন্থের গানগুলি কবির কয়েকটি কাব্যগ্রন্থের কবিতা থেকে গৃহীত ও পরে স্বরারোপের ফলে সংগীতে পরিণত বলে কবি সেইগুলিকে ‘কাব্যগীতি’ বলেছিলেন^{১২}। কিন্তু উক্ত কাব্যগীতে এমন আরও অনেক গান আছে যেগুলি কাব্যগ্রন্থের অন্তর্গত নয়—গানের নিজস্ব আঙ্গিকেই রচিত। অতএব কাব্যগীতি কবির আপন গীতের বিশেষণাত্মক অভিধারূপে স্বয়ং কবিকর্তৃকই ব্যবহৃত হয়েছে দেখা যাচ্ছে।

কাব্যসংগীতের বৈশিষ্ট্য রবীন্দ্রনাথই সর্বপ্রথম নির্দেশ করেন সাধনা পত্রিকায় ১৩০১ অগ্রহায়ণ সংখ্যায় দ্বিজেন্দ্রলালের ‘আর্যগাথা’ সমালোচনা প্রসঙ্গে। ‘আধুনিক সাহিত্যে’ সংকলিত উক্ত প্রবন্ধে কবি প্রথমে সাধারণ কবিতা ও স্তরযুক্ত কবিতার মধ্যে পার্থক্য নির্দেশ করেছেন। গানে স্বভাবতই কথার চেয়ে স্তরের প্রাধান্য, স্তরব্যতিরিক্ত কথার ত্রীহীনতা ও অর্থশূন্যতা গোপন করা যায় না। সংগীতের দ্বারাই যখন ভাবপ্রকাশ করা হয় তখন কথা নিঃসন্দেহে উপলব্ধ। কথার দ্বারা অভিব্যক্ত বিষয়ের সুপরিষ্কৃতিতা আর ভাবের অস্পষ্টতার মধ্যে বিরোধ স্বীকার করে কবি বলেছেন, “যাহা কথার অতীত, যাহা অহেতুক—সেই সকল ভাব, অন্তরাখ্যার সেই সমস্ত আবেগ-উদ্বেগগুলি সংগীতেই বিস্তৃতভাবে ব্যক্ত হইতে পারে।” হিন্দুস্থানী গানে কথার ভূমিকা সামান্য বলেই সংগীতের কল্লোলপ্রবাহ সেই কথাগুলিকে নিয়ে নানাভাবে খেলা করে, স্তরের আনন্দে উচ্ছ্বসিত হয়। এই বিষয়ে এ পর্যন্ত মতভেদ নেই বা মতভেদের কারণ নেই। কিন্তু কবি লিখেছেন—

“বিস্তৃত কাব্য এবং বিস্তৃত সংগীত স্ব স্ব অধিকারের মধ্যে স্বতন্ত্রভাবে উৎকর্ষ লাভ করিয়া থাকে, কিন্তু বিচ্ছাদেবীগণের মহল পৃথক্ হইলেও তাঁহারা কখনও কখনও একত্র মিলিয়া থাকেন। সংগীতে ও কাব্যে মধ্যে মধ্যে সেরূপ মিলন দেখা যায়। তখন উভয়েই পরস্পরের জন্ত আপনাকে কথঞ্চিৎ সংকুচিত করিয়া লন, কাব্য আপন বিচিত্র অলংকার পরিত্যাগ করিয়া নিরতিশয় স্বচ্ছতা ও সরলতা অবলম্বন করেন, সংগীতও আপন তালস্তরের উদ্যম লীলাভঙ্গকে সম্বরণ করিয়া সখ্যভাবে কাব্যের সাহচর্য করিতে থাকেন।”

কেবল এইমাত্র লিখলেই বাঙলা কাব্যসংগীতের একটি সার্থক সংজ্ঞা লাভ ঘটত, গত শতকের শুরু থেকে দ্বিজেন্দ্রলাল পর্যন্ত বাঙলার সংগীতরসিক কবিদের এই সাধনার যথার্থ একটি স্বরূপ নির্ণয় করা যেত। কবি এই বিষয়টিকে স্বভাবতই বিষয়ের নিজস্ব আকর্ষণে গ্রহণ করেছিলেন এবং আপন সংগীতপ্রবণ চিন্তাশুক্লো অধিকতর বিস্তারিত আলোচনা করেছেন। প্রাচীন সাহিত্যের উদাহরণ দিয়ে ইতিহাসসম্মত দৃষ্টিতেই কবি বলেছেন যে, আমাদের দেশে চিরকালই কাব্য ও সংগীতের সম্মেলন ঘটেছে, গানের স্বতন্ত্র উদ্দেশ্য ও স্বাধীন পরিণতি এদেশে হানি পায়নি। চণ্ডীমঙ্গল অন্নদামঙ্গল বৈষ্ণব গদ্যাবলী সবই কাব্য অথচ গের অর্থাৎ কাব্যকে অন্তরের মধ্যে স্তরের দ্বারা ধ্বনিত করা হত, কাব্যকে চতুর্বিধীর্ণ করার জন্তই স্তরের গন্ধবোজনা। কীর্তন যেন ‘ভাবের বোঝাইপূর্ণ সোনার কবিতা ভরাহরের সংগীতনদীর মাঝখান’ দিয়ে প্রবাহিত। অবশ্য

এমন রচনা আছে স্রের প্রতি নির্ভরশীলতার মাত্রাধিক্যে যার কাব্যস্থপাঠ্য হয়না, যার বাকশব্দগত পঙ্খতা আবৃত্তিকালে গীড়াদায়ক, কিন্তু অধিকাংশ কাব্যসংগীতের ধর্মই হওয়া উচিত স্রব্যতিরেকে স্রের আকাজক্ষাকে ফুটিয়ে তোলা। যেন কবিতারূপে পাঠ করলেও তার আকৃতিপূর্ণ সংগীতটি আমাদের কল্পনায় ধ্বনিত হতে থাকে, ‘যেমন ছবিতে একটা নির্ঝরিতী আঁকা দেখিলে তাহার গতিটি আমরা মনের ভিতর হইতে পূরণ করিয়া লই।’ তাছাড়া আর একধরণের কবিতা আছে যা সংগীতের মত কোনো স্থপতি বা সৌন্দর্যস্থপ জাগিয়ে দেয়, যাকে কবি বলেছেন ‘গীতরস’। “কবিতায় যখন বিশুদ্ধ সৌন্দর্যমোহ অথবা ভাবের উচ্ছ্বাস ব্যক্ত হয় তখন কথা তাহার চিরসঙ্গী সংগীতের জন্য একটা আকাজক্ষা প্রকাশ করিতে থাকে।”

দ্বিজেন্দ্রলালের আর্থগাথার গানগুলি সম্পর্কে কবি যা লিখেছিলেন, তাঁর নিজের গান সম্পর্কে তা প্রত্যক্ষতর সত্য। কাব্য ও সংগীত এই উভয়কে কবি একই শাস্ত্রের অঙ্গ বলে ঘোষণা করেছেন, সে শাস্ত্রের নাম দিয়েছেন ললিতকলা শাস্ত্র। ‘কথা ও স্র’ নামক প্রবন্ধে (১৯৩৭) এই বিষয়ে তাঁর অভিমত ছিল—

“কালিদাস রঘুবংশে বলেছেন বাক্য এবং অর্থ একত্রে সংপৃক্ত। কিন্তু যে বাক্য কাব্যের উপাদান অর্থকে সে অনর্থ করে দিয়ে তবে নিজের কাজ চালাতে পারে। তার প্রধান কারবার অনির্বচনীয়কে নিয়ে, অর্থের অতীতকে নিয়ে। কথাকে পদে পদে আড় করে দিয়ে ছন্দের মন্ত্র লাগিয়ে অনির্বচনীয়ের জাহ লাগানো হয় কাব্যে, সেই ইন্দ্রজালে বাক্য স্রের সমান ধর্ম লাভ করে। তখন সে হয় সংগীতেরই সমজাতীয়। এই সংগীতরসপ্রধান কাব্যকে ইংরেজিতে বলে লিরিক, অর্থাৎ তাকে গান গাওয়ার যোগ্য বলে স্বীকার করে। একদা এই জাতীয় কবিতা স্রেরই সম্পূর্ণতা লাভ করত। কবিতার এই সম্মিলিত সম্পূর্ণরূপ সে দিন গান বলেই গণ্য হত, বৈদিককালে যেমন সামগান।

স্রসম্মিলিত কাব্যের যুগলরূপের সঙ্গে সঙ্গেই স্রহীন কাব্যের স্বতন্ত্র রূপ অনেকদিন থেকেই আছে। অপেক্ষাকৃত পরে যন্ত্রের সাহায্যে গানের স্বাতন্ত্র্যও ক্রমে উদ্ভাবিত হল।.....

আমি যে গানের আদর্শ মনে রেখেছি তাতে কথা ও স্রের সাহচর্যই প্রচ্ছন্ন, কোনো পক্ষেরই আত্মগত্যা বৈধ নয়। সেখানে স্র যেমন বাক্যকে মানে, তেমনি বাক্যও স্রকে অতিক্রম করে না।.....

আধুনিক বাঙলা গানও একটি স্বাভাবিক বিষয়ক নিয়েছে। এই সংগীতে কথাশিল্প ও স্রশিল্পের মিলনে একটি অপরূপ সৃষ্টিশক্তি রূপ নিতে চাচ্ছে”।^{১৩}

অন্তঃকণ্ঠ কাব্য এবং সংগীতের সম্পর্ক বিষয়ে আলোচনায় আপন গানের উদাহরণ দিয়েছেন কবি, বলেছেন, “আমার গানের কবিতাগুলিতে বাক্যের আত্মরিকতাকে আমি প্রশ্রয় দিইনি—অর্থাৎ সেইসব ভাব, সেইসব কথা ব্যবহার করেছি, স্বরের সঙ্গে যারা সমানভাবে আসনভাগ করে বসবার জন্মই প্রতীক্ষা করে।”^{১৪}

আর একটি প্রবন্ধে বলেছিলেন, “কাব্যরচনাই বাঙলা গানের মূখ্য উদ্দেশ্য, স্বর-সংযোগ গৌণ। এই সকল কারণে বাঙলা সাহিত্যভাণ্ডারে রত্ন যাহা কিছু পাওয়া যায় তাহা গান।”^{১৫}

সুতরাং কবির আত্মস্বীকৃতিই প্রমাণ করে বাঙলা কাব্যসংগীতের ঐতিহ্য অঙ্গুরণ করেই তিনি কাব্যসংগীতের স্বকীয় সম্পদ রচনা করেছেন। প্রথম জীবনে আপনার গানকে পাঠ্য কবিতারূপে প্রচার করায় তাঁর সংকোচ ছিল কিন্তু শেষবয়সে গীতবিতান প্রকাশকালে এই গ্রন্থকে একটি সম্পূর্ণ কাব্যগ্রন্থরূপে প্রচার করার দিকেই কবির চিন্তাপ্রবণতা উন্মুখ হয়েছিল। তাই প্রথম সংস্করণ গীতবিতানের কালাহুজুমিক গীতসঙ্কলন বর্জন করে দ্বিতীয় সংস্করণে গানগুলিকে তিনি বিষয়স্থানে নবগ্রন্থিত করেন এবং পূজা প্রেম প্রকৃতি প্রভৃতি শিবোনামা নির্দেশ ছাড়াও পারস্পরিক বহু অন্তর্ভবনময় সূক্ষ্ম ভাবসাদৃশ্যে, তাদের মধ্যে এক প্রকার অদৃশ্য অন্তর্ভবনের দ্বারা বিনিস্ততোর মালা পরিয়ে দিয়েছেন। এই কারণেই রবীন্দ্রনাথকে বাঙলা কাব্যসংগীতের সর্বকালের সর্বশ্রেষ্ঠ প্রতিনিধি বলা যায়।

অথচ রবীন্দ্রনাথের সংগীতশ্রুতি তাঁর অন্ত্যন্ত সাহিত্যশ্রুতিকে উপেক্ষা করেনি। কবি হিসাবে তাঁর জীবনব্যাপী বাণী ও কাব্যাদর্শ তাঁর সমগ্র সারস্বত শ্রুতিতেই প্রতিফলিত। রবীন্দ্রনাথের সংগীতের কবিনির্দিষ্ট বিষয়বিভাগ অবলম্বন করেই আমরা এই আলোচনানিবন্ধে রবীন্দ্রনাথের সেই এক অথও সমগ্র কবিপুরুষ বা সারস্বত ব্যক্তিত্বকেই দেখার চেষ্টা করেছি। তাঁর ভক্তি ও ধর্মসাধনার মূল আদর্শই কেমন করে তাঁর পূজা পর্যায়ের সংগীতে প্রতিকলিত হয়েছে, তাঁর প্রকৃতিদৃষ্টির সমগ্রতাই তাঁর ঋতুর গানগুলিকে কী আনন্দময় প্রেরণায় উৎসারিত করেছে, তাঁর দেশপ্রেমের স্বরূপ কী এবং সেই স্বরূপ তাঁর স্বদেশচেতন গানগুলিতে কীভাবে প্রতিবিম্বিত হয়েছে, মোটামুটি সে বিষয়ে কয়েকটি স্থূল নির্দেশদানের চেষ্টা করা হয়েছে। মহাপ্রতিভার সেই দুরধিগম্য রহস্যনিকেতনে প্রবেশ করার অধিকার ধার আছে তিনি নিশ্চয় রবীন্দ্রসংগীতের সঙ্গে কবির সমগ্র সাহিত্যসাধনার তুলনামূলক আলোচনা করে রবীন্দ্রমনীষার পূর্ণরশ্মি বিস্তেবিত করে দেখাবেন।

রবীন্দ্রনাথের কবিতা ও সংগীতের তুলনামূলক আলোচনা এবং নাট্য-সংগীতের বিস্তারিত বিশ্লেষণ ছাড়াও রবীন্দ্রসংগীতের কালানুক্রমিকতা নির্ণয়ের একটি অশট ঐতিহাসিক চেষ্টাও যথাসম্ভব এই আলোচনায় করা হয়েছে। কাব্যসংগীত বা কাব্য, নাটক বা ছোটগল্প, রবীন্দ্রনাথের যে কোনও সৃষ্টির বিচার করতে গেলে যথার্থ ঐতিহাসিক পটভূমিকায় স্থাপন করে দেখা উচিত। রবীন্দ্রনাথ জীবনের একেবারে প্রভাতকাল থেকেই রচনার স্থানকাল সম্পর্কে সতর্ক ও সচেতন ছিলেন। মানসী কাব্যগ্রন্থ থেকেই তাঁর রচনার সঙ্গে তাই রচনাকাল ও প্রায়শ স্থাননির্দেশ আছে। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের বিপুল সংগীত-সৃষ্টির সঙ্গে রচনাকালের উল্লেখ নেই। সম্ভবত অদূরভবিষ্যতে বিশ্বভারতী এই বিষয়ে আমাদের দীর্ঘকালের প্রয়োজন নিবসনের ব্যবস্থা করবেন। মোটামুটি প্রকাশিত গ্রন্থাদি, সংশ্লিষ্ট অজ্ঞাত রচনা এবং রবীন্দ্রজীবনীর সাহায্যে আমরা রবীন্দ্রনাথের গীতবিতানে প্রকাশিত সংগীতগুলির কিছু অংশের কালনির্দেশ করতে পেরেছি এবং রবীন্দ্রনাথের সংগীতশিল্পী-জীবনের একটি রেখাব্যব রচনা করেছি। রবীন্দ্রনাথের পৃথকপ্রকাশিত যে সব সংগীতগ্রন্থ পরবর্তীকালে আর মুদ্রিত হয় 'না, যেমন রবিচ্ছায়া, প্রবাহিণী—এইগুলিতে প্রকাশিত কবির সংগীতগুলির তালিকাও পৰিশিষ্টে সংযোজিত হয়েছে।

১। গীতিকা (বঙ্গদর্শন বৈশাখ ১২৮০)—বঙ্কিমচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, বিবিধ প্রবন্ধ

২। হিন্দুসংগীত ও কবির স্মারক রবীন্দ্রনাথ—রূপচন্দ্র ঘোষ বেদান্তচিন্তামণি (১৯২৫)

৩। ভারতীয় সংগীত—উপেন্দ্রকিশোর বায়, প্রবাসী ১:১২ ফাল্গুন

৪। রবীন্দ্রসংগীতের ঐতিহ্য—শৈলজাবল্লভ মজুমদার ; গীতবিতান পত্রিকা ১৩৬৮

৫। আমাদের সংগীত—সংগীতচিন্তা'র সংকলিত

৬। চন্দ্রশিল্পী বামপ্রসাদ ও ঈশ্বরচন্দ্র—প্রবোধচন্দ্র সেন . বিশ্বভারতী পত্রিকা কার্তিক-পৌষ ১৩৭৩

৭। কবিসংগীত—রবীন্দ্রনাথ (লোকসাহিত্য)

৮। রবীন্দ্রসংগীতের রূপকল্প—রাজোষন মিত্র , সুধীর চক্রবর্তী সম্পাদিত 'রবীন্দ্রনাথ, মনন ও শিল্প' গ্রন্থের অন্তর্গত

৯। বাঙলার গীতকার—রাজোষন মিত্র (আশ্বিন ১৩৬৩) .. বাঙলার টম্রা প্রবন্ধ জুলাই

১০। যেমন গির্জাচন্দ্রের গানের স্বরকার হিসাবে এঁদের নাম পাওয়া যায়—রামতারণ সান্ডাল, শ্বেবকর্ষ বাগচি, পূর্ণচন্দ্র ঘোষ, অমৃতলাল দত্ত (হাবুবা), সুবেন্দ্রনাথ দত্ত (তমুবা), নবেন্দ্রনাথ সরকার, জিতেন্দ্রনাথ চৌধুরী, শশিভূষণ কর্মকার, বৈকুণ্ঠনাথ বসু, বেগীনাথ বসু। জুলাই গিরিপ-সীতাবলী

১১। প্রসঙ্গত জুলাই সংগীত ও সংস্কৃতি—রাজোষন মিত্র ; পরিচয় বৈশাখ ১৩৬৬

১২। কথা, এ শুধু অলস মারা, কে আমারে যেন এনেছে ডাকিরা, ধরা বিরোহি সো আমি

আকাশের পাখি, বাজী আমি ওরে, খাঁচার পাখি ছিল সোনার খাঁচাটিতে, আবার ঘোরে পাগল করে :
 দিবে কে—এগুলি প্রধানত কড়ি ও কোমল এবং মানসীর, একটি গীতাঞ্জলি ও একটি সোনার তরীর
 কবিতারূপে সুপরিচিত। কাব্যগীতে অলকে কুহুম না দিও, আজ সবার রঙে রঙ মেশাতে হবে,
 আমার দিন ফুরালো, কেন সারাদিন ধীরে ধীরে, সময় আমার নাই যে বাকি, পাখি আমার নীড়ের
 পাখি—ইতমহি গানগুলি গানের আঙ্গিকেই রচিত

১৩। 'সংগীতচিন্তা'র কথা ও মূর প্রবন্ধ প্রস্তাব্য

১৪। দিলীপকুমার রায় ও কবির আলোচনা, 'সংগীতচিন্তা'র আলোপ-আলোচনা অংশ-
 পুনরুৎপত্ত

১৫। বাঙলা শব্দ ও ছন্দ, প্রাচীন ১২২২ . 'সংগীতচিন্তা'র উদ্ভূত

উনিশ শতকের কাব্যসংগীত : গীতরূপ-বৈচিত্র্য

১

বাঙলা সাহিত্য প্রাচীন ও মধ্যযুগে একান্তভাবেই সুরাশ্রিত ছিল কারণ মুদ্রাবন্ধহীন সমাজে সে সাহিত্যের প্রচার ছিল শ্রুতিনির্ভর, ধর্মপ্রাণ এবং আধ্যাত্মিক উন্নতির দোসর। কবিরাজ ছিলেন প্রধানত গায়ক। অষ্টাদশ-উনবিংশ শতাব্দীতে এসে সাহিত্য থেকে সেই অভ্যস্ত গায়নভঙ্গি অন্তর্হিত হতে থাকে এবং পাঠ্যসাহিত্য রচিত হয়। আবার এই সময়ে থেকেই আর এক ধরনের সাহিত্য গড়ে উঠতে থাকে যাকে কাব্যসংগীত বলা যায়। কাব্য এবং কাব্যসংগীত পরস্পরকে প্রভাবিত করে উনিশ শতকে সমান্তরাল ভাবে এগিয়ে চলে, আজ পর্যন্ত তার সমান্তরধারা অক্ষুণ্ণ আছে। উনিশ শতকের প্রথমার্ধকেই বাঙলা গানের উষ্মা যুগ বলা হয়। বাঙালির সাহিত্যচেতনায় সেদিন যে নবজাগরণ এসেছিল, যার সংগীত-সংস্কৃতিতেও তার প্রভাব পড়েছিল। ‘বঙ্গভাষা ও সাহিত্যবিষয়ক প্রস্তাব’ গ্রন্থে রামগতি স্মায়রত্ন ১৮২৮-১৮৩৩ খ্রিস্টাব্দকে ‘গানের যুগ’ আখ্যা দিয়েছিলেন। এই সময় থেকেই মার্গসংগীতের পুনরুদ্ধার ও কাব্যসংগীতের সমাদরের প্রতি স্বধী বিদগ্ধ মানুষের মনোযোগ নিবিষ্ট হয়। আঠারো শতকের গোড়ার দিকে বাঙলাদেশে ধ্রুপদের চলন হয়। পশ্চিমবাঙলার বিষ্ণুপুরের মল্লদেশীয় মহারাজা রঘুনাথ সিংহ তানসেনবংশীয় শিল্পী বাহাদুরসেনকে বিষ্ণুপুরে আনেন। বাঙলাদেশে মনোহরশাহি ও রেনেটি কীর্তনও এই সময় থেকেই জনপ্রিয়তা অর্জন করতে শুরু করে। ঢাকা শহরও অষ্টাদশ শতকের শেষ থেকে উচ্চাঙ্গসংগীতের কেন্দ্র হয়। এর আগে মুর্শিদাবাদের নবাববাড়িতে নিয়মিত ভারতীয় উচ্চাঙ্গসংগীতের অনুশীলন হত। রূপরামের ধর্মমঙ্গল পাঠে জানা যায়, বিষ্ণুপুরের রাজারা ছিলেন বৈষ্ণব ও বিদগ্ধ। অথচ বৈষ্ণব হওয়া সত্ত্বেও তারা কীর্তনের সমাদর ছেড়ে দিল্লি থেকে মুসলমান ওস্তাদ আনিয়ে গানবাজনার চর্চা করতেন এবং এইভাবে নিজেদের রাজকীয় মর্যাদা রক্ষা করতেন।’ আঠারো শতকের মাঝামাঝি সময় থেকে কলকাতা শহরে ধনী-বিত্তশালী-ভূস্বামী-ব্যবসায়ী শ্রেণীর উপনিবেশ স্থাপিত হয় এবং এইভাবে একপ্রকার নাগরিক সংস্কৃতি গড়ে উঠতে থাকে। তাদের কুচিবাসিনীতা, অবকাশরঞ্জন, আমোদের অন্ততম উপকরণ ছিল গীতিবাচ্য-চর্চা, তা কবিসংগীত বা আখড়াই গান বাই হোক না কেন। তাদেরই আমন্ত্রণে অথবা তাদের পৃষ্ঠপোষকতার দরাজ লোভাগ্যের লোভে ভারতবর্ষের নানান স্থান

থেকে অবাঙালি শ্রুগী সংগীতশিল্পীরা বাংলাদেশে স্থায়ীভাবে বসবাস করতে আরম্ভ করেন। বিখ্যাত মদঙ্গবাদক লালার কেবলকিষণ, বেতিয়ার মহারাজ নওলকিশোরের আশ্রিত শিবনারায়ণ মিশ্র ও গুরুপ্রসাদ মিশ্র কলকাতাতেই উপনিবিষ্ট হলেন।^২ এইভাবে কলকাতার নাগরিক সভ্যতাপত্তনের গোড়া থেকেই অভিজাত ধনবান ভূস্বামী ও রাজস্বব্যক্তির অর্থ ও পদমর্যাদারক্ষার প্রতিযোগিতায় বাঙলাব সংগীতসংস্কৃতি সমৃদ্ধ হতে সক্ষম করেছিল। এরই ফলে বাঙলা গানে এই সময় থেকেই বাগরাগিণী ও বিভিন্ন অঞ্চলের গায়কি ও ঢঙের মিশ্রণে প্রগতিব সূচনা হতে থাকে, গানের কাব্যবস্তুর উপর খার প্রভাব পড়া অনিবার্য। ঠিক এইভাবেই অবাঙালি গীতরীতি ও হাঙ্কা-বিষয় নিয়ে নিধুবাবু বাংলাদেশে টপ্পা নামক একজাতীয় কাব্যসংগীতের সৃষ্টি করেন।

বাঙলা ১৩১২ সালে ভূতপূর্ব অল্পসঙ্কান পত্রের সম্পাদক এবং বঙ্গবাসী পত্রিকাব অন্যতম সংগঠক দুর্গাদাস লাহিড়ী ‘বাঙালির গান’ নামে একটি গ্রন্থ প্রকাশ করেন। এই গ্রন্থেব ভূমিকায় সম্পাদক বাংলাদেশেব সংগীতধারাকে সাতটি ভাগে বিভক্ত করেছেন। আমরা সেট বিভাগকে যথার্থ মনে না। কবলে ও আলোচনার স্থানিধার জ্ঞান এখানে উদ্ধৃত কবলাম—

“প্রথম যুগেব সংগীতরচয়িতা ও চণ্ডীদাস প্রভৃতি বৈষ্ণবকবিগণ, তাহাদের পদাঙ্ক অনুসরণে আজিও যে সকল সংগীত রচিত হইতেছে, তৎসমুদয়কে বিভাগপতি-চণ্ডীদাসের সম্প্রদায়ভুক্ত বলিয়া মনে করি।

দ্বিতীয় যুগেব প্রবর্তক কবিরঞ্জন রামপ্রসাদ। তাঁহার অনুসরণে আজিও ষাহারা সংগীত রচনা করিতেছেন, তাঁহাদিগকে রামপ্রসাদের সম্প্রদায়মধ্যে গণ্য করি। আজ্জ গোসাই, রামতলাল দাস প্রভৃতি এই সম্প্রদায়ের প্রথম দলভুক্ত। তৃতীয় যুগে কবিগীতির সৃষ্টি। বঘ্নাথ হক ঠাকুর বাম বস্ত প্রভৃতি এই সময়ের প্রসিদ্ধ কবিগীতির রচয়িতা। ইহারা যে অমূল্য ভূমণে বঙ্গভাষাকে স্বসজ্জিত করেন তাহা চিবিদিন সমুজ্জলে বিরাজ করিবে।

বাঙলা সংগীতের চতুর্থ যুগ টপ্পা। ভারতচন্দ্রের পর নিধুবাবুই সবপ্রথম সরল বাঙলা ভাষায় বিশুদ্ধ ভাবব্যাঞ্জক টপ্পাসংগীত রচনা করিয়া বাঙালিকে মোহিত করেন। শ্রীধর কথক প্রভৃতি নিধুবাবুর পরবর্তী টপ্পাগীতির বচয়িতাগণ এই সম্প্রদায়ভুক্ত। কীর্তন ও পদাবলীরচয়িতাগণট পঞ্চম যুগের প্রবর্তক। বৈষ্ণবকবিগণের পদাবলী ভাঙিয়া কীর্তনের সৃষ্টি। পাঁচালি, কবিগীতিরই রূপান্তর মাত্র। মধুকান কীর্তনের এবং দাশরথি রায় পাঁচালির প্রবর্তক।

তাহার পর বাঙালির গানে আর এক নতন যুগের সৃষ্টি হয়। তাহাই ষষ্ঠ

যুগ। রাজা রামমোহন রায় এই যুগের প্রথম পথপ্রদর্শক। ইনিই প্রথমত ব্রহ্মসংগীত রচনা করেন। তৎপরবর্তী ব্রহ্মসংগীতরচয়িতাগণ ইহারই অন্তকরণ করিতেছেন।

বর্তমান যুগকে আমরা সংগীতের সপ্তম যুগ অভিহিত করিতে চাই। এ যুগে নূতনত্ব কিছুই নাই। এ যুগে নামে যাহা কিছু হইয়াছে সকলই পূর্ববর্তী গীতরচয়িতাগণের অন্তসরণ মাত্র। যাত্রা থিয়েটার এবং ধর্মসংগীত প্রভৃতিতে রচনার নামে নূতন পন্থা আর প্রবর্তিত হইতেছে না। অন্তকরণে নানাক্রম গানই রচিত হইতেছে বটে, কিন্তু তাহাতে সকল যুগের গানেরই সংমিশ্রণ দেখিতে পাই। সুতরাং বর্তমান যুগকে মিশ্র যুগ নামে অভিহিত কবিলেও কবিত্তে পারা যায়।”

বর্তমান যুগকে মিশ্র যুগ বলা হয়ত অসংগত নয় কারণ বিংশ শতাব্দীর সমগ্র সংগীতসাধনাই এক বিপুল ঐতিহাসীকরণ ও সাদীকরণের পালা। আধুনিক কাল পর্যন্ত বাঙলার শ্রেষ্ঠ গীতিরচয়িতাদের গানে পুণোক্ত নানা শ্রেণীর গানেরই সম্মেলন ও সমাবেশ ঘটেছে। তবে প্রাপ্ত শ্রেণী-বিচ্ছাদে স্বর ও গীতরূপের দিকেই বিশেষভাবে সংকলয়িতা দৃষ্টি দিয়েছেন, বিষয়ের দিকে নয়। তাই দেশাত্মবোধক গানের বা অন্ত কোনো বিষয়ের নির্দিষ্ট উল্লেখ এখানে করা হয়নি। স্বরের প্রতি মনোযোগ দিলেও দুটি ব্যাপার তিনি এড়িয়ে গেছেন। প্রথমত তিনি বাঙলার লোকসংগীতের প্রতি সম্পূর্ণ ঔদাসীন্য় দেখিয়েছেন এবং দ্বিতীয়ত রবীন্দ্রসংগীত নামক এক আশ্চর্য গীতরূপের আবির্ভাব সম্পর্কে বিশেষ কোনো মন্তব্য করেননি। যদি সংকলয়িতাব শ্রেণীবিভাগ স্বীকার করা যায় তবে দ্বিতীয় মহাযুদ্ধ পর্যন্ত বাঙলা গানে আরও কয়েকটি শ্রেণী রচনা করা সম্ভব হবে। তার এক একটির নাম রবীন্দ্রসংগীত, নজরুলের গান, অতুলপ্রসাদের গীতধারা, রজনীকান্তের গান, দ্বিজেন্দ্রগীতি ও আধুনিক গান। অবশ্য এই ধরণের শ্রেণীবিচ্ছাদের মৌলিক রীতিতেই প্রশ্ন উঠতে পারে। তথাপি বাঙলা গানের ঐতিহাসিক বিবর্তনের প্রথম রেখাপত্রটি দুর্গাদাস লাহিড়ীই রচনা করেছেন বলে উত্তরকালের ধ্রুববাদ অবশ্যই তাঁর প্রাপ্য।

২

পূর্বেই বলা হয়েছে, অষ্টাদশ শতকের শক্তিগীতি পদাবলীতেই প্রথম বাঙলা কাব্যসংগীতের অস্পষ্ট বিকাশ ঘটেছিল। এই পদসাহিত্যের প্রাথমিক ভিত্তিতে, মাতৃমহিমায়, ভক্তের আত্মার আত্মনাচে এমন একটি অভিনবত্ব ছিল, যার ফলে

এগুলি বৈষ্ণবপন্থার মত গোষ্ঠীকেন্দ্রিক হয়ে ওঠেনি, হয়েছিল মুক্ত ব্যক্তিচিত্তের কল্পশিখা। বৈষ্ণব পদাবলীর ক্ষয়ক্ষুতার যুগে রামপ্রসাদ যে শক্তিগীতের প্রবর্তন করলেন, উনিশ শতকের কাব্যসংগীতের সঙ্গে তার একটি দৃঢ়বন্ধন স্থাপিত হয়েছে। সাধক কমলাকান্ত, মহারাজ রামকৃষ্ণ, মহারাজ নন্দকুমার, কুমার নরচন্দ্র, প্রেমিক মহেন্দ্রনাথ, কালী মির্জা, রামলাল দত্ত, বিষ্ণুরাম চট্টোপাধ্যায়, এমন কি ব্রাহ্মসমাজের ত্রৈলোক্যনাথ সান্যাল পর্যন্ত সকলের প্রেরণাই ছিলেন রামপ্রসাদ। ত্রিপুরার বরদাখাতের জমিদার মৃজা হুসেন আলি পর্যন্ত মহাডম্বরে শ্রামাপূজা করে কালীনামের গান বাঁধলেন, শ্রামাসাধনার সারস্বতক্ষেত্রে সাম্প্রদায়িকতা ক্রমশ বিলীন হয়ে এল। এই অসাম্প্রদায়িকতার জন্মই শ্রামাসংগীত আধুনিক কাব্যগীতের পর্যায়ে উন্নীত হয়েছে। সাধনাকে কবিত্বের সামগ্রী করে বৈরাগ্যের এমন ক্রন্দনকাতর আকৃতি সৃষ্টি করা একালের চেতনা ছাড়া সম্ভব হত না।

তথাপি অষ্টাদশ-উনবিংশ শতক-সূচনাব শক্তিগীতি আধুনিক কাব্যসংগীতের জনক হতে পারল না। কারণ শেষ পর্যন্ত জননীর বিশ্বব্যাপ্ত শক্তিলীলার কাছে কবিদের বিশ্বয় ধর্মাস্তরীণ হয়েই দেখা দিল, তবু ও পরিভাষার বন্ধন কবির ভাঙতে পারলেন না। লোকায়ত বাণীভঙ্গি, গ্রাম্য কথাভাষা ও শাসাঘাতপ্রধান ছন্দ এতে রোমান্টিকতা এনে দিতে পারেনি। ভারতচন্দ্রের মৃত্যুর পর থেকে ঈশ্বর গুপ্তের মৃত্যুকাল এই এক শতাব্দীর মধ্যে বঙ্গসাহিত্যে কোনো উল্লেখযোগ্য গুরুত্বপূর্ণ সাহিত্য সৃষ্টি হয়নি, কিন্তু এই যুগেই সাহিত্য পরিণত হল জনসভার সাহিত্য^৩। জনৈক সাহিত্যের ইতিহাসকারের মতে এই ক্রান্তিলগ্নের ‘জনসংগীত’ হল কবি-তর্জা-খেউড^৪। উমাসংগীত বা আগমনী-বিজয়া গান শাক্তপন্থারই সম্প্রসারণ, যাত্রা-পাঁচালিকে আমরা কাব্যসংগীতরূপে না দেখে পূর্বতন মঙ্গলকাব্য কাহিনীকাব্যেরই শাখারূপে গণ্য করি। একমাত্র কবিসংগীতগুলিতেই আধুনিক কালের ব্যক্তিত্ব অল্পবিস্তর আভাসিত হয়েছে। কবিসংগীত আংশিকভাবে পদাবলীরই উত্তরাধিকার, কিন্তু এঁদের রচিত প্রেম-লীলায় রাধাকৃষ্ণ কেবল অস্বপ্নহীন স্মৃতিমাত্র, বৈষ্ণবকবির দার্শনিকতা বা আধ্যাত্মিক ভাবগোতনা নেই। বৈষ্ণবের আধ্যাত্মিক ভাবপরিমণ্ডল অষ্টাদশ-উনবিংশ শতকে মানবিক আবেগসম্মত নরনারীর বাস্তবজীবনের পটভূমিকায় এসে দাঁড়িয়েছে। এই সকল প্রেমকবিতায় মনস্তাত্ত্বিক অন্তর্দৃষ্টি ও স্নেহতা, মানসিক চিত্তবিকারের বিশ্লেষণপ্রকৃতি একেবারে দুর্লভ নয়। কবিগোলাদের রচিত বহুগানে রচনাকোশল ও শিল্পনৈপুণ্যের সঙ্গে ভাবগভীরতার সম্মিলন

ঘটেছে। তাঁদের এই স্বাধীন প্রেমবর্ণনার প্রেরণা তখনকার সমাজজীবন থেকেই তাঁরা পেয়েছিলেন। সেই যুগের সমাজের মধ্যে যে অবরুদ্ধ আক্ষেপ ও গুঞ্জন ছিল, নরনারীর সম্পর্কের মধ্যে একটি অতলম্পর্শী বাধার ব্যবধান ছিল, স্বাধীন মানবিক চিন্তাচরিতার্থতার পিছনে যে একটি সংকীর্ণ সমাজনিবেশ ছিল, কবিওয়ালাদের গানে তারই প্রতিক্রিয়া ধরা পড়েছে। কবিওয়ালাদের গান সেই বিধিবদ্ধনের বিরুদ্ধে বিরুদ্ধতরুচির বিদ্রূপ। কাহিনী নয়, পত্র নয়, উপজ্ঞান নয়, আইন নয়—মুহূর্ত রাগিণীর স্নিগ্ধ লাভণ্য মাত্র আশ্রয় করে, নিতান্ত সহজ কথায় যে কী বিব্রোহ প্রতিবাদ, বিদ্রূপ ও বিশ্বাস ছড়ানো যায়, তার প্রমাণ এই সামান্ত গীতটি—

হউক হে হউক প্রাণ যাউক আমার

খেদ নাই তাহাতে।

তোমারে পাইলাম যদি কী করে লাজেতে ?

লোকে বলে কলঙ্কিনী হইল কুলেতে,

আমি বলি এতদিনে আইলাম কুলেতে। (রায়নিধি গুপ্ত)

উনিশ শতকেই প্রথম কবিওয়ালাদের গান সংগ্রহের চেষ্টা হয়। এই শতকের প্রথম দশক থেকেই বাঙালি স্মৃতিবর্গের দৃষ্টি বাঙলা সাহিত্যের এই জাতীয় লুপ্ত-প্রায় অবহেলিত কীর্তিগুলির প্রতি আকৃষ্ট হয় এবং কবিসংগীতের এক জাতীয় সাহিত্যিক মূল্যায়নের চেষ্টাও দেখা যায়।^৫ ঈশ্বর গুপ্তই সম্ভবত প্রাচীন কবিদের জীবনী এবং কবিসংগীতের সংরক্ষণ ও সংগ্রহে সর্বপ্রথম গভীর শ্রদ্ধার পরিচয় দেন। মনোধর্মে কবিগায়কদের সঙ্গে তাঁর খুব একটা দূরত্ব ছিল না, যদিও নবযুগের ধর্ম-কর্ম ভাবান্দোলন ও কর্মতৎপরতাও গুপ্ত কবিকে প্রবলিত করেনি। ব্যক্তিগত জীবনে তিনি নিজে কবিগান গাইতেন, আখড়াই হাফআখড়াই ও কবির দলে আমন্ত্রিত হয়ে পরবর্তীকালেও গান বেঁধে দিয়েছিলেন। সংবাদপত্র পরিচালনাকালে তরুণ কবিযশঃপ্রার্থীদের ছাড়া তিনি যে কলেজীয় কবিতায়ুদ্ধের প্রবর্তন করেছিলেন, তার পিছনেও গুপ্ত কবির কবিওয়ালানুভব যুযুধান মনোবৃত্তি কিছুটা সক্রিয় ছিল। এ ছাড়া তাঁর অমুপ্রাসগ্রন্থতা, দুর্বোধতা ও কষ্টকল্পনা, পরনিন্দা ও ছিত্রাহুসন্ধিৎসা, ঐতিহাসিকবিশ্বাস ও প্রাচীনতাপ্রীতি কবিগায়কদের সঙ্গে গুপ্ত কবির দৃষ্টি ভাবৈক্য বহন করে।

সাধনা পত্রিকায় কবিগানসমালোচনাপ্রসঙ্গে ১৩০২ সালে রবীন্দ্রনাথ লিখেছিলেন, “চারখোড়া ঢোল, চারখানা কঁাসি এবং সম্মিলিত কণ্ঠের প্রাণপণ চিৎকার বিজনবিলাসিনী সরস্বতী এমন সভায় অধিকক্ষণ টিকিতে পারেন না।”

‘ভিক্টোরিয়া যুগেব বাঙলা সাহিত্য’ : গ্রন্থের রচয়িতা হারাণচন্দ্র রক্ষিত রবীন্দ্রনাথের এই মন্তব্যের জন্ত যথোচিত ক্ষোভ প্রকাশ করেছিলেন। দেশের সমগ্র কবিগণ্যাদেব যাবতীয় রচনা একত্রে সংগৃহীত হয়ে গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হচ্ছে না, হারাণচন্দ্র তার কারণ নির্দেশ করে বলেছেন যে, এইগুলি নতুন করে গ্রন্থাকারে প্রকাশিত ও প্রচারিত হলে ‘বর্তমান কালের অনেক কবিআখ্যাধারী শিক্ষা ও সভ্যতাভিমাত্রী রুচিবাহীশের মুখ শুধাইয়া যায়। সাধনার সমালোচক তথা রবীন্দ্রবাবু কী বলেন?’

অথচ মনে হয় হারাণচন্দ্র নিজের কবিসংগীতগুলির সঙ্গে গভীরভাবে বা অন্তরঙ্গভাবে পরিচিত ছিলেন না। কেবল রবীন্দ্রনাথের বিবন্ধে কটাক্ষ করাই তাঁর উদ্দেশ্য ছিল। রাম বহু হক ঠাকুর বা শ্রীধর কথক সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের প্রশংসার অভাব ছিল না এবং তাঁদের গান তিনি ভালভাবেই জানতেন। প্রকৃতপক্ষে কবিগানের কাব্যধর্ম বা বিষয়গত বিশিষ্টতা রবীন্দ্রনাথের মন্তব্যে ততটা কটাক্ষের কারণ নয়, যতটা তার গায়নভঙ্গি। রবীন্দ্রনাথ তাঁর প্রবন্ধে কবিগানের যুগ, তৎকালীন নাগরিক জীবনের অবক্ষয়, কবিসংগীতের উদ্ভবের কতটা প্রেরণা হয়েছিল, এই বিষয়েই ঐতিহাসিক পর্যালোচনা করেছিলেন। কবিগানের সাহিত্যমূল্য আবিষ্কারের প্রেরণা রবীন্দ্রনাথের প্রবন্ধরচনার পর বেশি করে শুরু হয়েছিল, এটাই রবীন্দ্রনাথের প্রবন্ধের গৌণ ফল বলা যায়। রামগতি স্মারক বলেছিলেন—

“১৭০০ শতকের কিছুপূর্ব হইতে ১৭৫০-৫৫ শক [১৮২৮-১৮৩৩ খ্রীষ্টাব্দ] পর্যন্ত এই সময়ের মধ্যে অনেকানেক মহাত্মা নানা বিষয়ের নানাবিধ গীতরচনা করিয়াছিলেন। সেই সকল বিচিত্র পদাবলীসম্বন্ধিত চমৎকারজনক ভাবসম্পন্ন গীতদ্বারাও বাঙলা ভাষার কম পুষ্টিসাধন হয় নাই। ঐ সকল গীত এক্ষণে সমগ্ররূপে কোথাও পাওয়া যায় না, কিন্তু সম্প্রতি কয়েক মহাশয় বহু পরিশ্রম-স্বীকারপূর্বক ঐ লুপ্তপ্রায় গীতের অনেকগুলি সংগ্রহ করিয়া মুদ্রিত করিয়াছেন, তাহাতেই সেগুলি আবার জীবনলাভ করিয়াছে।”

রামগতি এই প্রসঙ্গে নিম্নবাবুকেও কবিগণ্যাদা বলে অভিহিত করেছেন এবং অন্তান্ত কবিগণ্যাদেব বিষয়ে লিখেছেন—

“গীতরচকরা কেহই বিজ্ঞাবিষয়ে লক্ষ্যপ্রতিষ্ঠ ছিলেন না, কিন্তু আসরে বসিয়াই তৎক্ষণাৎ যথোপযুক্তরূপে প্রত্যুত্তর গীতরচনা করিবার অলৌকিক শক্তি থাকায় ইহাদিগকে সকলেই যথেষ্ট সমাদর করিত।

অসংখ্য কবিসম্প্রদায়ের মধ্যে ব্যক্তিগতভাবে অনেকের রচনাতেই অসাধারণ

কৌশল ও পাণ্ডিত্য প্রকাশ থাকিত, এজ্ঞাত তৎকালিক বিজ্ঞলোকেরা, বিশেষত ব্রাহ্মণ পণ্ডিতমহাশয়েরা কবির গান শুনিতে বড়ই অহুরক্ত ছিলেন’—এ কথা রামগতি ন্যায়রত্ন স্বীকার করেছেন। কিন্তু পরবর্তী সমালোচকদের অনেকেই কবিগান সম্পর্কে যেকপ উজ্জ্বলিত ভাবাবেগের পরিচয় দিয়েছেন তা অতিশয়োক্তি মনে হয়। ভারতী পত্রিকায় প্রকাশিত অজ্ঞাত লেখকের ‘প্রাচীন কবি ও আধুনিক কবি’ প্রবন্ধে (১২৮৯) কবিসংগীত এবং উমা-শ্রামাসংগীত প্রভৃতির কাব্য ও ভাবসম্পদের প্রতি মোহগ্রস্ত অন্ধ সমর্থন জানানো হয়েছে। সাহিত্যপরিষদ পত্রিকার ‘প্রাচীন কবিসংগীত’ প্রবন্ধের (১৩০২) অজ্ঞাতপরিচয় লেখকও কবিগানের মধ্যে অসামান্য সৌন্দর্য ও কাব্যসম্পদ আবিষ্কার করেছেন। তাঁর মতে—

“শৈলশ্রেষ্ঠ হিমগিরির অনন্ত সৌন্দর্যভাণ্ডারের মধ্যে যেমন সুরধুনীর আবেগময়ী সলিলরেখা, কবির অনন্ত ভাবপ্রবাহের মধ্যে সেইরূপ সংগীতধাবা।... কবির সংগীত কবিত্বে উদ্ভাসিত, কবিত্বে গৌরবাধিত এবং কবিত্বে স্বাভাবিকভাবে বিকাশপ্রাপ্ত। উহাতে কল্পনা নাই, ভাবের জটিলতা নাই, বা অপ্রাকৃত ও অসম্বন্ধ বিষয়ের সমাবেশ নাই।”

গৌজলা গুঁইয়ের একটি গান (‘এসো এসো চাঁদবদনি’) সম্পর্কে তিনি লিখেছেন, “রচয়িতা যে প্রকৃতিসিদ্ধ কবিত্বশক্তিতে মহৎ ছিলেন, এই একটি গানেই তাহার পরিচয় আছে”। এমন কি রাজনারায়ণ বসুর মত সমালোচক পর্যন্ত সেদিন এমন মন্তব্য করেছেন—

“হক ঠাকুরের একটি কবিতাতে এইরূপ দেখা যায়—

নাম প্রেম তার, সাকার-নহে বস্তুটি সে নিরাকার

জীবন-যৌবন-ধন কিবা মন-প্রাণ বশীভূত তার।

মুখে লোক বলয়ে পিরিতি স্থখের সার।

প্রাণের বাহিরও হয় সে যখন জীবনে যেন মরে রই।

কী চমৎকার ভাব। ইহা প্লেটো অথবা কোলরিজের উপযুক্ত। কোলরিজ একস্থানে বলিয়াছেন—

All thoughts all passions all delights

Whatever stirs this mortal frame,

Are all but ministers of love,

And feed his sacred flame.

হক ঠাকুরের কবিতাটি ইহা অপেক্ষা নিকট বোধ হয় না।”

সুতরাং কবিসংগীত সম্পর্কে এই ছিল যে কালের শিক্ষিত এক শ্রেণীর মনোভাব। বাঙলা কাব্যসংগীতের ইতিহাসে কবিসংগীতের কয়েকজন গীতকারের স্থান অবশ্য স্বীকার্য।

কবিগান মুখ্যত ছিল প্রতিযোগী-ভাবাপন্ন দুই দলের মধ্যে উত্তরপ্রত্যুত্তর। সখীসংবাদ, বিরহ, খেউড়, কবিগানের বৈশিষ্ট্যরূপে গণ্য হয়। গত শতকের মধ্যভাগে কবিগান তর্জার লড়াইয়ে পরিণত হয়। এই প্রসঙ্গে দাঁড়া কবির দলের নাম করা যায়। কবিগানে উত্তরপ্রত্যুত্তরের ধরাবাঁধা পালাগানকেই দাঁড়া কবি গান বলা হত। প্রত্যুৎপন্নমতিতাই এই দলের বৈশিষ্ট্য ছিল। উত্তরপ্রত্যুত্তরের কোনো কোনো গানে আদিরসের আধিক্য এনে বৈচিত্র্যসঞ্চার করা হলে সেই গানই খেউড় নামে পরিচিত হত। অষ্টাদশ শতকের মধ্যভাগে শান্তিপুর অঞ্চলের খেউড় গান বিশেষ পরিচিতি লাভ করেছিল। জনৈক সাহিত্যের ইতিহাসকাব্য লিখেছেন—

“উমাসংগীত ও পেউড় গান হইতেছে কবিগানেরই পূর্বপশ্চাৎ অঙ্গ এবং তর্জা যাত্রা ও পাঁচালি হইতেছে কবিগানের অন্য পবিণত রূপ। ইহার প্রগান অঙ্গ হইতেছে ‘লহর’ অর্থাৎ গানের মাধ্যমে বাগযুদ্ধ, ইহাব ভূমিকা হইতেছে মালসী বা দুর্গাবন্দনা, এবং পবিশিষ্ট হইতেছে পেউড় বা অভ্র গান। লহরের জন্ত পুবাণের কলহমূলক পালাই কবিগানের বিষয় এবং পৌবাণিক পাত্রপাত্রীভ ভূমিকায় দুই দলের পবস্পারের অভিযোগখণ্ডন এবং পাল্টা অভিযোগপ্রদান কবিগায়কের কার্য।”

প্রাচীন মহাকাব্য-মঙ্গলকাব্যের উত্তরাধিকারই পাঁচালির সঙ্গে এসে মিলিত হয়েছে। গায়নের পায়ে নুপুর, হাতে চামর-মন্দিরাসহযোগে প্রাচীন পাঁচালি পরিবেশিত হত। কীর্তন ও বৈঠকি গান ভেঙে পাঁচালির আধুনিক রীতির জন্ম হয়। অনেকে মনে করেন পাঁচালি থেকেই ঢপকীর্তন ও যাত্রাব উদ্ভব হয়েছে। গুণাদি ঢঙে রচিত আখড়াই ও হাফআখড়াই গান এই পর্বের আর একটি বিশিষ্ট গীতরূপ। এই গানে বাজনা ও সংগতের বিশেষ পরিপাটি ছিল। এই সময়ের শ্রেষ্ঠ গীতরূপ টপ্পা। টপ্পাকেই আধুনিক কাব্যসংগীতের মধ্যস্থ সূচনার পৌরব দান করা যায়। উনিশ শতক অতিক্রম করে আধুনিক কাল পর্যন্ত এই টপ্পাসংগীত বাঙলা কাব্যগীতকে অধিকার করে আছে, একথা পুনর্নিব বলা হয়েছে।

গীতিকাব্যে সনেট আবিষ্কারের সঙ্গেই কাব্যসংগীতে টপ্পার প্রবর্তনের তুলনা করা যায়। এই সংক্ষিপ্ত সীমিত অবয়বের মধ্যে স্তরযুঁহনায় হৃদয়াবেগ উজাড় কবে দেওয়ার আশ্চর্য রীতিটি বাঙলা সাহিত্যের ক্ষেত্রে নিধুবাবুই প্রথম প্রচলন করেন। বিশেষজ্ঞদের মতে, যে মৌলিক গীতরীতির সঙ্গে টপ্পার সাদৃশ্য আছে, তা হিন্দুস্থানী একজাতীয় লোকসংগীত^৮—কিন্তু কাব্যসাহিত্যের বা মানবহৃদয়ের সঙ্গে তার বিশেষ সংযোগ ছিল না। নিধুবাবুই সর্বপ্রথম সেই অবাঙলা গীতরূপকে আধুনিক বাঙালি সমাজের নতুন শ্রবণে প্রয়োগ করলেন, এই সন্তোলন সুরকে নিবিড় হৃদয়োৎকর্ষ ও প্রেমবেদনাপ্রকাশে ব্যবহার করলেন। অবকল্প যুগজীবনের নিবিড় কামনা কিছুকাল ধরেই প্রকাশের পথ পাচ্ছিল না, লৌকিক পাঁচালি কাব্যের আধারে আত্মার ব্যাকুলতা ঘনীভূত হচ্ছিল না। নিধুবাবুই সে যুগের প্রেমবেদনাকে ক্ষুদ্র গীতের ছিদ্র দিয়ে অসীম রাগিণীতে ধ্বনিত করে তুললেন।^৯ নিধুবাবুর হাতেই একালের মাতৃষের সর্বপ্রথম ধর্মনিরপেক্ষ আত্মভাবনার বহিঃপ্রকাশ ঘটল।

প্রথম যুগে টপ্পা ‘আদিবসাত্ত্বক প্রণয়সংগীত’ হিসাবেই প্রসিদ্ধ ছিল। শব্দটির মূল অর্থ হিন্দিতে ‘লক্ষ’ এবং তা থেকে দাঁড়ায় ‘সংক্ষিপ্ত লঘু প্রকৃতির গীত’। ‘সংগীততানসেন’ গ্রন্থে দুই প্রকার গানের রীতি আছে, ধ্রুপদ ও বটিন গান। ধ্রুপদ ২৪ প্রকার, বটিন প্রায় অর্ধশত। খেয়াল ও টপ্পা বটিন গানেরই প্রকাব-মাত্র। ‘সংগীতবাগকল্পদ্রুমের’ মতে, নিধুবাবুর টপ্পাকে বটিন গান বলা যায়।^{১০} টপ্পার বৈশিষ্ট্য সংক্ষিপ্ত আয়তনে কবিতাব্য ভাবগভ্রতাব মধ্য দিয়ে একটি সুরেব নিটোল তরঙ্গ ফুটিয়ে তোলা। সনেটের অক্টেভ-সেস্টেটের মত টপ্পাতেও একটি উদয়বিলয়ের লীলাময় তরঙ্গরচনা আছে। এর ভিতরে রয়েছে কাব্যের সন্দেহ, বাইরে সুরের কম্পন। একটি আন্দোলনযুক্ত তান যখন বাণীর প্রতিটি ধ্বনির ভিতর দিয়ে হিল্লোলিত হয়ে ওঠে, তখনই অন্তরের তারে তারে তাব প্রতিধ্বনি জাগে, তখনই তা হয় রসের সামগ্রী—সে রস কাব্যপাঠের রসের সঙ্গেই একাত্ম। তাই টপ্পা কেবল সংগীতের জগতের অধিবাসী নয়, সে কবিতার বাজ্যেরও বাসিন্দা। টপ্পায় রসসৃষ্টি করতে হলে এই কাব্যের প্রাধান্যটি অক্ষুণ্ণ রাখা চাই।^{১১} টপ্পাকে ধ্রুপদী সংগীতের অঙ্গ কবে তুলেছিলেন শোরি মিঞা নামে জনৈক বিহারী মুসলমান সংগীতজ্ঞ [আসল নাম গোলাম নবী, পরে আলোচনা দ্রষ্টব্য]। কর্মসূত্রে নিধুবাবু বহুকাল ছাপরায় ছিলেন এবং এই গীতরীতি সংগ্রহ করে আপন ভাষায় প্রয়োগ করার অভ্যাসকৌশল আয়ত্ত

করেন। পশ্চিমী টপ্পায় তানের কাজে খুব দ্রুত, কিন্তু নিধুবাবু এই তানের উপর এমন একটা আন্দোলনের ভাব নিয়ে এলেন' যার ফলে টপ্পার করুণ আবেদন হয়ে উঠল হৃদয়গ্রাহী, শ্রবণমনোহর। টপ্পার উপযোগী কতকগুলি বিশেষ রাগ আছে, তবে নিধুবাবু নানা ধরনের রাগ নিয়েই টপ্পা রচনা করেছেন। গীতরত্ন দ্বিতীয় সংস্করণ পরিশিষ্টে নিধুবাবুর ব্যবহৃত রাগরাগিণীর সংখ্যা ১০৩টি। টপ্পাষ সব বকম গানই রচনা হয়, তবে এ পর্যন্ত বিরহাশ্রিত প্রেমের গানই বেশি। টপ্পার সবচেয়ে বড় রুতিম্ব স্বদীর্ঘকালের রাধাকৃষ্ণগীতি-কীর্তন-প্রসাদী-বাউল-পাচালি প্রভৃতি গীতরীতিকে পিছনে ফেলে সে আধুনিক কালের একমাত্র যৌবন-সংগীতে পরিণত হয়েছে। পৌরাণিক অলুপককে দূরীভূত করে টপ্পা আধুনিক সমাজের মানবিক প্রেমচেতনাকে অবলম্বন করেছে। এই সর্বপ্রথম বাঙলা গান প্রেমিক বা প্রেমিকাকে সন্মোদন করার বীজমন্ত্র শেখালো—‘প্রাণ’। টপ্পাই প্রথম নাগরিক জীবনের কাব্যসংগীত।

বাঙলা কাব্যসংগীতের সূচনাপর্বে টপ্পার সঙ্গে আখড়াই গানের অত্যন্ত ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক ছিল। এই সম্পর্কে রামনিধি গুপ্তের ‘গীতরত্নের’ ভূমিকায় যে সকল কোতুলজনক তথ্যাদি আছে তা নিম্নরূপ—

“১২১০ সালের পূর্বে মৃত মহামতি মহারাজা নবকৃষ্ণ বাহাদুরের সময়ে বাঙালি মহাশয়দিগের মধ্যে আখড়াই গানের অত্যন্তামোদ ছিল। তখন উক্ত মহারাজের নিকট কুলুইচন্দ্র সেন নামক একজন বৈজ্ঞ আখড়াই বিষয়ে প্রতিপন্ন ছিলেন। ঐ মহাশয় সংগীতশাস্ত্রে অদ্বিতীয় পারদর্শী ছিলেন, তাঁহাকে আখড়াই গাহনার একজন জন্মদাতা বলাই কর্তব্য হয়, তিনি রামনিধি গুপ্তের অতি নিকটসম্বন্ধীয় মাতুলপুত্র ছিলেন। কিন্তু নিধুবাবু তাহার পর অখড়াই বিষয়ে যে সকল নূতন প্রণালী করেন, এমত আর কেহই করিতে পারে নাই, গ্রিহাং [ইহার] কৃত প্রণালীই অত্যাধি প্রচলিত রহিয়াছে।

১২১০ সালে যখন মহামান্য মহারাজা রাজকৃষ্ণ বাহাদুর আখড়াই আমোদে আমোদী হইলেন, তখন শ্রীদাম দাস, বাম ঠাকুর ও নসিরাম সেকরা প্রভৃতি কয়েকজন সর্বদাই আখড়াই সংগীতের সংগ্রাম করিত, তাবতেই এ বিষয়ে পণ্ডিত ছিল, কিন্তু শৌগিন ছিল না, পেশাদারি করিয়া টাক লইত।

১২১২ কিংবা ১৩ অব্দে নিধুবাবুর উত্তোগে এতন্নগরে, ছুইট সংশোধিত শখের আখড়াই দলের সৃষ্টি হয়, তাহার একপক্ষে বাগবাজার ও শোভাবাজারস্থ সমুদায় ভদ্রসম্মান এবং আর একপক্ষে মনসাতলা অথবা পাতুরিয়াঘাটানিবাসী নীলমণি মল্লিক মহাশয় ও তাঁহার বন্ধুবর্গ ব্রতী হইলেন, এই উভয় দলে ‘বাদী’ হইতে

নিধুবাবু বাগবাজারেব পক্ষ হইয়া গীত ও সুর প্রদান করিলেন এবং মল্লিকবাবুব পক্ষে শ্রীদাম দাস এবং কুলুইচন্দ্র সেনেব পুত্র গোকুলচন্দ্র সেন প্রভৃতি কয়েকজন গীত ও সুর প্রস্তুতকরণার্থে প্রবৃত্ত হইলেন, তাহাতে শ্রীদাম দাস প্রভৃতি ভবানী-বিষয় এবং গেউড প্রস্তুত করিলেন, প্রভাতী প্রস্তুত কবিতে গোকুলচন্দ্র সেনেব উপর ভারাপণ হইল, তাহাতে তিনি ঐ মোহাড়া রচনা করিলেন, যথা—

ওই বে অকণ আলো কামিনী দহিতে ।

কিন্তু ইহাব চিতেন পড়েন এবং অন্তরা প্রস্তুত করিতে বিলম্ব হওয়াতে নিধুবাবুকে কহিলেন, খুড়া মহাশয়, ইহা মোহাড়া প্রস্তুত কবিয়াছি। কাল-বিলম্ব হয়, অতএব অন্তগ্রহ করিয়া ইহাব চিতেন প্রভৃতি রচনা করিয়া দিউন, তাহাতে বাবু এই নিম্নলিখিত চিতেন পড়েন এবং পরচিতেন রচনা কবিয়াছিলেন।

যথা—

নিবাবি শরীব শোভা কুমুদী সহিতে ।

না হতে স্তবেব লেশ বজনী হইল শেষ

চকোবী চাঁদের আশা তেজিল দুঃখেতে ।”১২

এই ভূমিকা থেকে দেখা যাচ্ছে রামনিধি আগড়াই গানেও পারদর্শী ছিলেন। স্বস্ত টপ্পা আগড়াই গানের আসরেও অপাংক্লেয় ছিল না, হাফআগড়াই গানেও ছিল। আবার টপ্পার সঙ্গে খেয়াল মিশিয়ে টপগেয়াল পদ্ধতিরও প্রচলন হয়েছিল। নিধুবাবুর জীবদ্দশাতেই তাঁর প্রবর্তিত টপ্পার এই জনপ্রিয়তা স্ঠাব প্রতিভারই পরিচায়ক। তাঁর অপেক্ষা টপ্পাতে সুরের গুণগণনা দেখানোব স্রোযোগ বেশি। তাঁনের বৈচিত্র্য, লয়ের কৌশল, এক একটি শব্দের উপর ছোটছোট হানসহযোগে বা গমকের সঙ্গে অপূর্ব ছন্দহিল্লোল তোলার অবকাশের জন্য সংগীতশিল্পীদের কাছে টপ্পা জনপ্রিয় হস। এইজন্য এই হিন্দুস্থানী গীতরীতিটি একান্তভাবে বর্ধায় হয়ে গেছে। জনৈক সংগীতবিশেষজ্ঞের মতে—

“টপ্পা গোড়ায় হিন্দুস্থানী বীতিতে রচিত হলেও বাঙলাদেশে এসে নবরূপ ধারণ করেছে, তার মধ্যে বাঙলার নিজস্ব রুচি ও মেজাজের প্রভাব অত্যন্ত স্পষ্ট। হিন্দুস্থানী টপ্পায় অত্যন্ত দস্ততালেব যে তাড়া আছে, বাঙলা টপ্পায় তা নেই—এখানে তাঁলগুলির গতি মস্তুর। কেবল তাই নয় এইসব তালে মোটামুটিভাবে তাঁলের হিসাব থাকলেও মাত্রাগুণতির হিসাব নেই, অর্থাৎ সুর মাত্রার সঙ্গে লাফালাফি করে অগ্রসর হয় না—ছন্দ এখানে গা ঢাকা দিয়ে পিছনে সরে আসে—৩।”

অবশ্য টপ্পা সম্পর্কে প্রাচীন কয়েকজন সংগীতকার বিক্রম মনোভাবও পোষণ

করতেন এবং সংগীতশাস্ত্রের দিক থেকে টপ্পা বিষয়ে অন্তরকম তথ্যও পাওয়া যায়।
উনিশ শতকের বিখ্যাত সংগীতশাস্ত্রবিদ কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় লিখেছেন—

“রূপদ ও খেয়াল অপেক্ষা যে গান সংক্ষিপ্ততর তাহার নাম টপ্পা। ইহার কেবল দুই তুক, আস্থায়ী ও অন্তরা। খেয়ালের প্রায় সকল তালই টপ্পায় ব্যবহৃত হয়, কেবল রাগিণীতে ইহা খেয়াল হইতে বিভিন্ন হইয়া থাকে। খেয়ালের রাগে টপ্পা রচিত হওয়ার নিয়ম নাই। প্রাচীন রাগিণীব মধ্যে কেবল ভৈরবী খাছাঙ্গ চৈত্যা গৌরী কালোন্ডা দেশ ও সিদ্ধ এই কয়টিতে টপ্পা হয়। টপ্পা আধুনিক কালেব উৎপন্ন, এবং ইহার প্রকৃতিসংক্ষেপজ্ঞ কান্দি ঝাঁঝিট পিলু বারোয়। মাঝইমন ও লুম এই কয়েকটি আধুনিক রাগ টপ্পায় ব্যবহৃত হয়।” ৪।

অস্বন্দ্বেশীয় অনেক লোকের এইরূপ সংস্কার যে, আদিরসনিষয়ক গানকেই টপ্পা বলে। কিন্তু সেটি ভ্রম। গানের এক পৃথক রীতির নাম টপ্পা। ইহাতে সকল প্রকার গানই হয়। কলত উহাব গতি দ্রুত ও প্রকৃতি হাক্কাবশত উহা ঠিকববিষয়ক গানের উপযোগী নহে। ইদানীং ব্রহ্মসংগীত প্রায়ই টপ্পাব স্তরে বচিত হইতে দেখা যায়। ইহা নিতান্ত অসংগত ও অত্যাচার। ইহা সংগীততত্ত্বে অজ্ঞতা ও অন্তরিত কর্তির ফল। ৫। সংগীতের প্রধান কাণ্ড স্মৃতিউদ্দীপনা। অতএব যে স্তব শুনিতে অন্তঃকরণে মহৎ উন্নত প্রশান্ত ও বিরাট ভাবাদিব উদয় হয়, তাহাই ভক্তি ও উপাসনার যথার্থ উপযোগী। টপ্পার স্তরের যেরূপ প্রকৃতি, উহা হান্ত আনন্দ প্রণয় তামাসা উল্লাস প্রভৃতি লঘুভাবোদ্দীপনবিষয়ে সম্যক উপযোগী এবং ঐ সকল বিষয়েই উহা সর্বদা ব্যবহৃত হইয়া আসিতেছে। অতএব টপ্পার স্তর শুনিলে মনে ঐ সকল ভাবের উদয় হওয়া ভিন্ন ভক্তির ভাব কখনই উদ্দীপিত হইতে পারে না। ৬।”

যে হিন্দুস্থানী সংগীতের ইতিহাস থেকে টপ্পার প্রচলন ঘটেছে, সেখানে টপ্পার কণাভঙ্গর মূল্য ছিল, টপ্পা উচ্চাঙ্গসংগীতমাত্র ছিল না। কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়ের গ্রন্থ থেকে আরো জানা যায়—

“সংগীতসার গ্রন্থে লিখিত আছে যে, অযোধ্যানিবাসী গোলাম নবী নামক এক ব্যক্তি টপ্পা রচনা করিয়া তাহার অতি প্রিয়তমা প্রণয়িনী শোরির নামে ভণিতা দিয়া গাহিতেন, এইজন্যই শোরি মিঞা টপ্পাপ্রণেতা বলিয়া খ্যাত হইয়াছেন, বস্তুত গোলাম নবী তাহার আসল নাম, শোরি তাহার স্বীর নাম। প্রায় ৭৬ বৎসর অতীত হইল গোলাম নবী ৫০ বৎসর বয়সক্রমে লখনৌ নগরে মানবলীলা সংবরণ করিয়াছেন।”

কৃষ্ণধনের গ্রন্থরচনার ৭৬ বৎসর পূর্বে গোলাম নবীর মৃত্যু হয়ে থাকলে

নিধুবাবুর বয়স তখন আনুমানিক ৬৮ বৎসর। টপ্পাকে প্রেমসংগীতরূপে প্রতিষ্ঠিত করার প্রেরণা নিধুবাবু সম্ভবত এই পূর্বস্রষ্টার কাছ থেকেই পেয়েছিলেন। নিধুবাবু কেবল টপ্পার গীতরীতিতেই কণ্ঠস্থ করে আনেননি, টপ্পা তাঁর হাতেই নরনাবীর প্রেমসম্পর্কের পদাবলী হয়ে উঠেছে। নিধুবাবুর জীবনীসংগ্রহকালে ঈশ্বর গুপ্ত সংগেদে মন্তব্য করেছিলেন যে, সকলেই ‘নিধু নিধু’ শব্দ আবৃত্তি করেন, কিন্তু নিধু ব্যক্তির নাম কি গীতিরীতির নাম অনেকেই জানেন না। কিন্তু গুপ্ত কবির সন্দেহ সম্ভবত অমূলক ছিল। সেকালের জনৈক সাহিত্যঐতিহাসিক লিখেছেন—

“নিধুর গান নিধুর টপ্পা নামে পরিচিত। হিন্দি খেয়াল টপ্পা ও গজলের স্রর ভাঙিয়া একটি অভিনব প্রণালীতে তিনি বাঙলায় এই টপ্পাসংগীতের প্রচার করেন। ইতিপূর্বে সাধনসংগীতই বাঙলাব প্রধান সঞ্চল ছিল। বড় জোর ভারতচন্দ্রের প্রণয়সংগীতগুলি কোথাও কোথাও গীত হইত। কিন্তু এই হইতে নিধুবাবুর টপ্পা বাঙলার সর্বত্র প্রচলিত হইল। এবং বলা বাহুল্য নিধুর দেখাদেখি অনেকেই এ পথে অগ্রসর হইলেন। কিন্তু প্রতিভা ও শক্তিব অভাবে তাঁহাদিগকে বিফল-মনোরথ হইতে হইল। কেবল কথকচূডামনি শ্রীধর সেই পরবর্তীকালে ভাগ্যবান কবি কোন কোন অংশে নিধুকে ও অতিক্রম করিতে সমর্থ হইয়াছিলেন।”^{১৭}

বাঙলা কাব্যসংগীতের আধুনিক যুগের প্রবর্তক ও আদি স্রষ্টা, শিল্পী ও বাঙলাব প্রথম প্রেমগীতিকার, রোমান্টিক গীতিকবিতাব পথিকঃ নিধুবাবু বা বামনিধি গুপ্ত অষ্টাদশ শতকেব মধ্যভাগের কিছুপূর্বে জন্মগ্রহণ করেন এবং ঊনবিংশ শতকের মধ্যভাগের কিছুপূর্বে তিবোহিত হন। রামগতি স্মারক লিখেছেন, “ইনি ১৮৬৩শকে জন্মগ্রহণ করিয়া ১৭৫৬শক (১৮৩৪ খৃঃ অঃ ৭) পর্যন্ত, অর্থাৎ ২৭ বৎসর জীবিত ছিলেন”—সুতরাং ভারতচন্দ্রের মৃত্যুসময়ে তাঁব বয়স ১২ বৎসর ছিল।^{১৮} নিধুবাবু তাঁর জীবৎকালেই জনপ্রিয়তা অর্জন করেন। তাঁর মৃত্যুর অব্যবহিত পরে তাঁর যে গীতসঞ্চয়ন প্রকাশিত হয় তার ভূমিকায় নিধুবাবুর পুত্র কবির জীবনকাহিনী মুদ্রিত করেন। নিধুবাবু সং ধর্মভীরু আমোদপ্রিয় সুরসিক ও ব্যক্তিত্বসম্পন্ন শাস্তিপ্রিয় চাকুরিজীবী নাগরিক ছিলেন। সংগীতশাস্ত্রে তাঁর দক্ষতা ছিল এবং গানবাজনার চর্চা করতেন। সেই সূত্রে তৎকালীন কলকাতার প্রমোদসংস্কৃতির সঙ্গে তাঁর সংযোগ ছিল। ১২১২-১৩ সালে বাগবাজারের কাছে শৌখিন আখড়াই হাফআখড়াই দলের সঙ্গে তাঁর যোগ ছিল। সেখানে তিনি ‘গঙ্গিকাসেবী ভদ্রসন্তান, উপস্থিত কবি এবং শৌখিন নামধারী বাবুদের’ আটচালার আড্ডায় উপস্থিত থেকে টপ্পা শোনাতেন। এই আটচালাতেই নিধুবাবুর নেতৃত্বে সেকালের বিখ্যাত ‘পক্ষীর দল’ গড়ে উঠেছিল

বলে ঈশ্বর গুপ্ত তাঁর জীবনীসংগ্রহে জানিয়েছেন। জর্নেক আধুনিক প্রবন্ধকার লিখেছেন—

“নিরক্ষর জনতাও বটতলার যুগকে অস্বীকার কবতে পারেনি কারণ তখন এটাই ছিল ডালহৌসি ও চোরঙ্গিপাড়ার সম্মিলন। ধনীবাবুদের বাসস্থান ছিল এই পাড়া জুড়ে। অশিক্ষিত চাটুকার ভাঁড় পাষন্দ দালাল কাপ্তেনদের পক্ষেও তখন সাহিত্যের চেয়ে সহজ হয়ে উঠল সংগীত। চট্টল সংগীতের সাহায্য নিয়ে তারা দাতার মরমন্দিরে প্রবেশেব চেষ্টা করলেন। তাই অক্ষরের নুর্দিত সাহিত্যের আগে নগর কলকাতায় যে সার্বিক চেতনা এসেছিল, তাবই স্ববিধাবাহী হয়েছিল নিধুবাবু জনপ্রিয় টপ্পালহবী। তিনি বাংলাদেশে মাস-কমিউনিকেশনের অগ্রদূত”।^{১২}

নিধুবাবুর প্রেমের গানের সংখ্যাধিকা দেখে মনে হয়, এইগুলির পিছনে কোনো সাক্ষাৎ প্রেরণা বা উদ্দীপনা ছিল। মুর্শিদাবাদের মহাবাজা মহানন্দ বায় যখন কলকাতায় আসতেন তখন তাঁর সঙ্গে শ্রীমতী নামে এক কপবতী ও গুণবতী বুদ্ধিশালিনী বক্ষিতা থাকতেন। ইনি ‘রামনিধিবাবুকে অন্তঃকবণের সহিত ভালবাসিত ও অতিশয় স্নেহ করিত এবং বাবুও তাহার বিস্তর গৌরব ও সম্মান করিতেন’।^{১৩} নিধুবাবুর চরিত্রকার স্পষ্টভাষায় লিখেছেন, এই সম্পর্ক কেবলমাত্র নিষ্কাম মোহাদেব মধ্যোই সীমাবদ্ধ ছিল, কারণ ‘নিধুবাবু লম্পট ছিলেন না, কেবল স্বতি বিনয় স্নেহ এবং নির্মল প্রণয়ের বশ ছিলেন’। তাঁর চরিত্রকার লিখেছেন যে, নিধুবাবু অধিকাংশ গানই এই সময়ে রচিত এবং উক্ত মহিলাই চিত্রপিনোদনের জন্য তাঁর সম্মুখেই তিনি রচনা কবতেন। ‘সেখানে বসিবা মনের মধ্যে যখন যেমন ভাবের উদয় হইত, তৎক্ষণাৎ তাহাবই এক এক গীত বচনা কবিতেন।’

নিধুবাবুর যৌবনকালে বিজ্ঞানন্দর কাব্যের কাচিবিস্তৃতি কামিনীকুমার-চন্দ্রকান্তভাট্টীয় কাব্যের মধ্যে দিয়ে মদনমোহনেক বাসবদত্তা পর্যন্ত পৌর্ছোছিল। রাস্তা, নৃসিংহ, নিতাট বৈরাগী, রাম বসু, হক ঠাকুর, অ্যাণ্টনি কির্কিংগি নিধুবাবুর সমসাময়িক কবি। নিরুচ গোষ্ঠ মান দান মাথুর সঙ্গীসংবাদ প্রভৃতি রাধাকৃষ্ণের লীলাবিসয়ক সংগীত ছিল কবিগানের প্রধান অঙ্গ—সর্বত্র এগুলি হয়ত অস্বাভাবিক ছিল না, কিন্তু বৈষ্ণব পদাবলীর বিশুদ্ধতা ক্রমশ মিল্লকচিত্তে পর্যবসিত হচ্ছিল। ‘বিজ্ঞানন্দর-কবিগানকে গ্রহণ না করে হিন্দী খেয়াল-টপ্পা ভেঙে নিধুবাবু লিগলেন প্রেমের গান, মদয়গের স্বাধীন হৃদয়াকৃত্তির কাব্য-সংগীত। তাঁর প্রায় সব গানই এই রকম কাব্যসংগীত এবং প্রেমগীতি, রাধাকৃষ্ণ

বা বিজ্ঞানসন্দেরের বেনামিতে লেখা নয়। ডক্টর স্বর্গীলকুমার দে লিখেছেন, “কবি আপন রূপের অল্পভূতি ভালবাসা ও মনের ব্যথা স্বাধীনভাবে প্রকাশ করিয়াছেন।”^{২১} প্রাচীন সাহিত্য ছিল বহির্জগৎনির্ভর, সেই রীতি ভঙ্গ করে নিধুবাবুই প্রথম আপনার স্বখদুঃখ আত্মপ্রকৃতির কথা বললেন। তাঁর গানে কিছু কিছু রুচিহীনতা থাকলেও অধিকাংশ গানেই মার্জিত কচির পরিচয় পাওয়া যায়। তাঁর ‘নানান দেশের নানান ভাষা’ গানটির উল্লেখ করে হারাণচন্দ্র বস্কিৎ লিখেছেন—

“মাতৃভাষায় বিমুগ্ধ পরভাষায় পণ্ডিত ‘স্বদেশহিতৈষিনী’ মহাত্মাদেব কবির এই অমূল্যময়ী উক্তিটি স্মরণ করিবার বিষয়। সাময়িক যশঃ বা পদগোবিন্দে তাঁহার। বড় হইতে পারেন নটে, কিন্তু তাঁহাদের সেই স্বদেশহিতৈষণা জ্বারের জল— এই আছে এই নাই। মাতৃসেবায় যে বিমুগ্ধ, মাতৃভাষার অন্তর্জালনে যে জীবনে কবির না, তাহার স্বদেশভক্তির কথা শুনিলে কাঁঠালের আমসত্ত্ব মনে পড়ে।”^{২২} পবনতীকালে নিধুবাবুর জনপ্রিয়তার স্তবোগ নিয়ে বহু নিম্নকচিব গান তাঁব নামে চলে গেছে। তাঁর গানে চবণের মিল প্রায়শ নেই, কথা অত্যন্ত সহজ সরল এবং আন্তরিক। শব্দ ছন্দ ও অলংকার বচনাবীতিকে ভারাক্রান্ত করেনি।

নিধুবাবুর মৃত্যুর এক বৎসব পূর্বে ১২৪৪ সালে তাঁর গানের সংকলন ‘গীতরত্ন’ প্রথম প্রকাশিত হয়। সম্ভবত এই সংকলনের ভূমিকা স্বয়ং কবিরূপে ছিল। ১১৭৩ বঙ্গাব্দে এই গ্রন্থের দ্বিতীয় এবং ১২৭৫ বঙ্গাব্দে তৃতীয় সংস্করণ প্রকাশিত হয়। প্রথম সংস্করণ অচিরে নিঃশেষিত হয়ে গেলে অত্যান্ত প্রকাশক জাল গ্রন্থ ছাপতে স্বরূপ করেন। দ্বিতীয় সংস্করণেব বিজ্ঞাপনে এই বিষয়ে বিস্তারিত ও কৌতূহলোদ্দীপক বিবরণ আছে। গীতরত্ন গ্রন্থটিকেই নিধুবাবুর একমাত্র প্রামাণিক গীতচয়নিকা বলে মনে করা যেতে পারে। গীতরত্নের বহু গান সম-কালীন একাধিক পদসংকলনে উদ্ধৃত হয়েছে। ১২৫২ সালে রুক্ষানন্দ ব্যাস-রসমাগর ‘সংগীতরাগকল্পদ্রুম’ নামে একটি গ্রন্থ প্রকাশ করেন, এতেও নিধুবাবুর রচিত সার্থশতাধিক গান ছিল। ১২২৩ সালে আশুতোষ ঘোষালকর্তৃক সংগৃহীত ‘সংগীতরত্নমালা বা কবিরব নিধুবাবুর রচিত গীতাবলী’ পুস্তকে নিধুবাবুর নামে বহু গান প্রক্ষিপ্ত হয়েছে। ১৩০৩ সালে বটভলা থেকে প্রকাশিত বৈষ্ণবচরণ বসাক সম্পাদিত ‘গীতাবলী বা রামনিধি গুপ্তেব দ্বাবতীয় গীতসংগ্রহ’ গ্রন্থে সংগৃহীত গানগুলির প্রামাণিকতা সন্দেহজনক। বঙ্গবাসীপ্রকাশিত ‘সংগীতসাব-সংগ্রহ’ ২য় ভাগ (১৩০৬), বঙ্গমতীপ্রকাশিত চন্দ্রশেখর মুখোপাধ্যায়ের ভূমিকা-সহ ‘রসভাণ্ডার’ (১৩০৬), অবিনাশচন্দ্র ঘোষ সংকলিত ‘শ্রীতিগীতি’ (১৩০৫),

বঙ্গবাসীপ্রকাশিত 'বাঙালির গান' (১৩১২), দীনেশচন্দ্র সেনের 'বঙ্গসাহিত্য-পরিচয়' ২য় খণ্ডেও (১৯১৪) নিধুবাবুর গান আছে ।

নিধুবাবুর গান জনপ্রিয়তাবশত বিরূপভাবে অপরের দ্বারা অধিকৃত 'বা' আত্মীকৃত হয়েছে ডক্টর স্থশীলকুমার দে তাঁর পূর্বোল্লিখিত প্রবন্ধে তার কয়েকটি উদাহরণ দিয়েছেন ।^{২৩} গীতবত্তের 'এই কি তোমার প্রাণ ছিল হে মনে' এবং আরও কিছু কিছু গান জনৈক তারাচরণ দাস রচিত 'মন্মথ-কাব্যে' পাওয়া যায় । নিধুবাবুর স্বীবিয়োগের উপলক্ষে রচিত বলে কথিত 'মনঃপুর হতে আমার হারিয়েছে মন' গানটিও উক্ত গ্রন্থে গৃহীত হয়েছে । বনওয়ারিলালপ্রণীত 'ষোড়শগঙ্গা', মুনসী এরাদোতপ্রণীত 'কুরঙ্গভাঙ্গ' প্রভৃতি কাব্যেও গীতরত্নের বহু গান চালিয়ে দেওয়া হয়েছে । 'বঙ্গীয় সংগীতরত্নমালায়' উৎকলিত নিধুবাবুর একটি গান 'পিরিতি পরম রতন' মধুসূদনের 'পদ্মাবতী নাটকে'ও আছে । নিধুবাবুর গানের সঙ্গে সমকালীন গীতকারদের গান এত বেশি মিশে গেছে যে এবিষয়ে তথ্যসন্ধান কবা প্রায় অসম্ভব । নিধুবাবুর বিখ্যাত 'ভালবাসিব বলে ভালবাসিনে' গানটি একাধিক সংগ্রহে নিধুবাবু ছাড়াও বামবস্থ ও শ্রীধর কথক, এঁদেব নামেও প্রচারিত, অনেকের মতে এটি শ্রীধর কথকের রচনা, গীতবত্তেও গানটি নেই । আবার নিধুবাবুর নামে প্রসিদ্ধ কয়েকটি গান গীতরত্ন সংকলনে নেই, যেমন, 'নয়নের দোষ কেন মনেবে বুঝিয়ে বল', 'তোমারই তুলনা তুমি প্রাণ এ মহীমণ্ডলে'^{২৪} । 'প্রেমে কী স্বপ্ন হত' গানটি গীতরত্নে নেই, কিন্তু 'প্ৰীতিগীতি' ও 'নিধুবাবুর গীতাবলীতে' নিধুবাবুর নামে আছে । আশুতোষ ঘোষালরচিত 'বঙ্গীয় সংগীতরত্নমালা'য় নিধুবাবুর গানের সঙ্গে শ্রীধর কথক, কালী মির্জা, ছাত্তু বাবু (আশুতোষ দেব) প্রভৃতি অগণ্য গীতকারের গান মিশে গেছে । 'তারে হুলিবে কেমনে' গানটি 'গীতাবলী' ও 'রসভাণ্ডারে' নিধুবাবুর নামে, কিন্তু প্ৰীতিগীতিতে হরিমোহন রায়ের নামে পাওয়া যায় । এইরূপ উদাহরণ প্রচুর আছে । মোটামুটি এইগুলি আধুনিক কাব্যসংগীতের স্রষ্টা রামনিধি গুপ্তের অসাধারণ জনপ্রিয়তারই পরিচায়ক ।

নিধুবাবুর পর টপ্পারচনায় গ্যাতি অর্জন করেন শ্রীধর কথক ও কালী মির্জা । তাছাড়া রাধামোহন সেন, যত্নাথ ঘোষ, কাশীপ্রসাদ ঘোষ, জগন্নাথপ্রসাদ বসু-মল্লিক, চারুচন্দ্র রায় প্রভৃতি গীতকারও অনেক টপ্পারের গান লিখেছিলেন । শ্রীধর কথক ও কালী মির্জা দুজনেই শক্তিশালী গীতরচয়িতা ছিলেন, দুজনের গানই নিধুবাবুর সঙ্গে মিশ্রিত হয়ে গেছে । হারাণচন্দ্র লিখেছেন, "নিধু অপেক্ষাও শ্রীধর বা বঙ্গের আধুনিক কোনো কবি প্রণয়সংগীতে সমধিক শক্তিমত্তা

দেখাইলেও নিধুকেই তাঁহার গুরু স্বীকার করিতে হইবে।" আবার অন্তত তিনি লিখেছেন, "নিধু ও শ্রীধর যেন দুই জনেই ভাবরাজ্যের রাজা এবং বঙ্কের সারা মিঞা [শোর মিঞা] ও তানসেন, তৎপক্ষে কোনই সন্দেহ নাই।" শ্রীধর সম্ভবত ১৮১৬ খ্রিস্টাব্দে হুগলিতে জন্মগ্রহণ করেন। তাঁর পিতামহ লালচাঁদ বিগাভূষণ ছিলেন খ্যাতনামা কথক, বহরমপুরের কালীচরণ ভট্টাচার্য নামক কথকের কাছে শিক্ষানবিশি করেন। যৌবনে পাঁচালি ও কবিদলের সঙ্গে শ্রীধরের সংযোগ ছিল, কিন্তু ক্রমে গোষ্ঠীর প্রথাবদ্ধরীতি ত্যাগ কবে শ্রীধরবাবু মধ্যে ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্য ও স্বাধীন হৃদয়ানুভূতির আবেগ প্রাধান্য লাভ করে। শেষ পর্যন্ত টপ্পাগানেই তাঁর রুতিম প্রকাশ পেয়েছে।

কালী মির্জা বা কালিদাস চট্টোপাধ্যায় উনিশ শতকের প্রথমের সংগীতে খ্যাতি অর্জন করেন। তিনি ছিলেন গুপ্তিপাড়াব অধিবাসী, সংগীতে দক্ষতা অর্জনের পূর্বে কাশী লখনৌ দিল্লি প্রভৃতি অঞ্চলেও সংগীত শিক্ষা করেন এবং সম্মানসূচক 'মির্জা' উপাধি লাভ করেন। সংস্কৃত ও ফার্সিভাষায় তাঁর অধিকার ছিল। তিনি যৌবনে কিছুকাল বর্ধমানের যুবরাজ প্রতাপচন্দ্রের সভাসদ ছিলেন, সেখান থেকে বহুকাল মাসিক বৃত্তিও পেতেন। 'বাঙালির গানে' বর্ণিত হয়েছে, "মির্জা মহাশয়ের জীবনের অধিকাংশ সময় কলিকাতায় বিখ্যাত ঠাকুরবংশীয় মৃত মহাশয় গোপীমোহন ঠাকুরের আশ্রয়ে অতিবাহিত হয়। তাঁহার সংগীতবিজ্ঞান এবং বিবিধ সদগুণে মোহিত হইয়া মহানুভব গোপীমোহন তাঁহাকে আপন পারিষদমধ্যে গণ্য কবিয়া লন। তিনি পলাশিব যুদ্ধের সাত আট বৎসব পূর্বে জন্মগ্রহণ করিয়াছিলেন এবং খ্রীষ্টীয় উনবিংশ শতাব্দীর প্রথম বিংশতি বৎসব মধ্যে পরলোক গমন করেন।" কালী মির্জা ভক্তি ও তত্ত্বসংগীত ছাড়া প্রণয়সংগীতও বচনা কবেছিলেন। রুক্ষানন্দ ব্যাসদেবের 'সংগীতরাগকল্পক্রেমে' কালী মির্জার আড়াই শতাব্দিক গান সম্মিলিত হয়েছে। অবশ্য কালী মির্জা গায়করূপেই প্রসিদ্ধ, কপি হিসাবে তাঁর খ্যাতি নিধু-শ্রীধরের প্রতিস্পর্ধী ছিল না। তাঁর কাব্যশ্রেণী দাঁশরথির আনুপ্রাসিকতা ও কষ্টকল্পনা আছে^{২৫}। অন্ততনাল বন্দ্যোপাধ্যায়ের 'গীতিলহরী'র (১৯০৪) তথ্যে জানা যায় যে, রামমোহন কালী মির্জার কাছে সংগীতশিক্ষা লাভ করেছিলেন।

৪

উনবিংশ শতাব্দীর বহুজনপ্রিয় গীতরূপের সঠিক প্রকৃতিনির্ণয় অধুনা প্রায় হ্রাসাধা, কারণ সেকালের এই সকল গীতপ্রকৃতির স্বরলিপি না থাকায় তার

যথার্থ স্বরূপটি নিকূর্ণ করা কঠিন হয়ে দাঁড়িয়েছে। নানা পরস্পরবিরোধী মতবাদে ও তথ্যের অভাবে এই ব্যাপারে আমাদের জ্ঞানের অভাব থেকেই যাবে। দৃষ্টান্তস্বরূপ আখড়াই গানের ইতিহাস আলোচনা করা যায়। ইতিপূর্বে টপ্পার সঙ্গে আখড়াই গানের সম্পর্ক আলোচনাকালে আখড়াই গান বিষয়ে নিধুবাবুর গীতসংকলন গীতরত্নেব ভূমিকা থেকে কিছু প্রাসঙ্গিক তথ্যাদি উদ্ধার করা হয়েছে। আখড়াই গান একপ্রকার উচ্চাঙ্গগীতরূপ হলেও বাঙলা কাব্য-সংগীতে টপ্পার পর আখড়াই গান অবলম্বনেও অনেক কবিব দক্ষতা প্রকাশ পেয়েছিল। সংবাদপ্রভাকরে কবিজীবনী-সংগ্রহকালে কবি ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত এই গানের উৎপত্তির ইতিহাস ও অগ্ন্যায় প্রচারবিবরণ যা সংগ্রহ করেন, সেগুলি প্রথমে উদ্ধৃত করা হচ্ছে—

“১২১০ সালেব পূর্বে মৃত মহাবাজ। নবরুক্ষ বাহাদুরের সময়ে বাঙালি মহাশয়-দিগের মধ্যে ‘আখড়াই’ গাহনাব অত্যন্ত আমোদ ছিল। তখন উক্ত মহাবাজেব নিকট কলুইচন্দ্র সেন নামক একজন বৈজ্ঞ আখড়াইবিষয়ে অতিশয় প্রতিপন্ন ছিলেন। ঐ মহাশয় সংগীতশাস্ত্রে অদ্বিতীয় পাবদশী ছিলেন, তাঁহাকে আখড়াই গাহনাব একজন জন্মদাতা বলাই কর্তব্য হয়। যদিও তাঁহার পূর্বে ও তৎসমকালে উক্ত বিজ্ঞায় বিশেষ নিপুণ আব কয়েক ব্যক্তি এতন্নগরে ও চুচুড়া প্রভৃতি স্থানে সজীব ছিলেন, তথাচ এই মহাশয়কে তাঁহারদলের সকলের অপেক্ষা প্রধান করিতে হইবেক, যেহেতু ইনি আপন ক্ষমতা ও শক্তিদ্বারা পুরাতন বিষয়েব কোনো কোনো অংশ পুনর্বিবর্তনকরিতঃ অনেক নতন সৃষ্টি করেন। স্বয়ং ও গীতকে নানাপ্রকার বাগবাগিণীতে বস্তুকরিতঃ নতন নতন বাগের সূচনা করিয়াছিলেন। ঐ কলুইচন্দ্র সেন ৩০ বার্মানিদি গুপ্তেব অতি নিকটসম্বন্ধীয় মাতুল ছিলেন। ‘আখড়াই’ গীতেব ইনি যে সকল নতন প্রণালী করেন সেই প্রণালীই অতাবধি প্রচলিত বহিরাছে।

১২১০ সালে যখন মহামান্য মহাবাজ রাজকুমার বাহাদুর আখড়াই আমোদে আমোদী হইলেন, তখন শিদ্দাম দাস, নাম ঠাকুর ও নসীরাম সেকরা প্রভৃতি কয়েকজন সবদাই আখড়াই সংগীতের সংগ্রাম করিত, ইহা বা তাবতেই এই বিষয়ে বিশেষ পণ্ডিত ছিল। কিন্তু শোপিন ছিল না, পেশাদারি কবিতা টাকা লইত।

১২১১ অব্দে নিধুবাবুর উদ্যোগে এতন্নগরে দুইটি সংশোধিত শরের আখড়াই দলের সৃষ্টি হইল। তাহার একপক্ষে বাগবাজার, শোভাবাজারস্থ সমুদয় ভদ্রসন্তান এবং আর একপক্ষে মনসাতলা অথবা পাতুরেখাটানিবাসী জনীজমণি মল্লিক মহাশয় ও তাঁহার বন্ধুবর্গ ব্রতী হইলেন। আখড়াই যুদ্ধের

স্থিরতার নাম ‘বদী’ ও পক্ষ-প্রতিপক্ষের নাম ‘বাদী’। এই উভয়দলে ‘বদী’ হইলে নিধুবাবু বাগবাজারের পক্ষ হইয়া গীত ও সুর প্রদান করিলেন এবং মল্লিকবাবুর পক্ষে শ্রীদাম প্রভৃতি কয়েকজন গীত ও সুর প্রস্তুতকরণার্থ প্রবৃত্ত হইলেন। ঐ সংগীতসংগ্রাম শ্রবণ-দর্শনকরত নগরস্থ সমস্ত বিশিষ্ট লোক অপর্যাপ্ত আনন্দ-মাগরে অভিষিক্ত হইয়াছিলেন। এইরূপে শগেব আখড়াই স্থাপিত হইলে ব্যবসায়ীদিগের আখড়াইয়ের দল একেবারে উঠিয়া গেল।”২৬

উল্লেখযোগ্য যে এই বিবরণই প্রায় অবিকৃত আকারে ‘গীতরত্নের’ ভূমিকায় দেখা যায়, যা পূর্বে উদ্ধৃত করা হয়েছে। গুপ্ত কবির এই কোতুকপ্রদ বিবরণ আখড়াই গানের ইতিহাস সম্পর্কে মোটামুটি আলোকপাত কবে। ঈশ্বর গুপ্ত আবও জানিয়েছেন যে শগের আখড়াই এইভাবে প্রতিষ্ঠা অর্জন করায় কলকাতার অধিকাংশ গীতপ্রিয় বিত্তশালী পরিবারেই আখড়াই গানের বেওয়াজ হল। পাথুরিয়াঘাটাব ঠাকুর পরিবার, ছোডাশাঁকোর সিংহপরিবার, গরানহাটার বসাকপরিবার, শোভাবাজারের ‘কালীশংকর ঘোষের পুত্রগণ ও শ্যামপুকুরের দিগম্বর মিত্র, হলধর ঘোষ প্রভৃতি কতিপয় বন্ধু’ প্রত্যেকেই নিজেদের অঞ্চলে একটি কবে আখড়াইয়ের দল গড়ে তোলেন এবং তাদের সকলের সঙ্গেই বাগবাজারের দলের দু’একবার কবে গীতসংগ্রাম হয়েছিল। স্বভাবতই এই সকল সংগীতদ্বৈরথে নিধুবাবু ও ‘গাহনাপক্ষে অদ্বিতীয় স্বরসিদ্ধ স্তবজ কোকিলকণ্ঠ বাবু মোহনচাঁদ বসু’ব শক্তিতে পারদর্শী বাগবাজারের দলের জয়ই স্থনিশ্চিত ছিল। তবে বাগবাজারের পক্ষের পবাক্ষরও দু’একবার ঘটেছিল, কারণ, গুপ্ত কবি রসিকতা করে লিখেছেন—

“গাহনা বাজনার জয়পরাজয় ‘হাওয়ার’ উপরেই নির্ভর করে। গীত সুর ও গায়ক, এই তিন সর্বোৎকৃষ্ট হইলেও এক একদিন হাওয়ার দোষে জমাট হয় না, থাকে ফাঁকে উড়িয়া যায়। যাহাবা সকল বিষয়েই অপকৃষ্ট, দৈববশত ‘হাওয়ার’ গুণে তাঁহারা এমত ‘লগ্ন’ করেন যে তচ্ছবণে শ্রোতৃমাত্রেই সীমামূল্য সম্ভাষণ-মাগরে মগ্ন হইতে থাকেন, বিশেষত রাগরাগিণীর খেলা ছেলেখেলা নহে, অতিশয় কঠিন। যে সময়ের যে রাগ, সেই সময়টি না হইলে সে রাগেব রাগ থাকে না, ইহাতে সময়ের বৈলক্ষণ্য জ্ঞাত রাগের অল্পরাগ না হইয়া সহজেই বিরাগ হইতে পারে। যাহা হউক সকল পক্ষই পরস্পর জয়ী ও যশস্বী হইবাব জ্ঞাত যথাযোগ্য যত্নের ক্রটি করেন নাই, সাধ্যমত সাধন করিয়াছেন, ইহাতে কোন কোনবার বাগবাজারের দল পরাভব হইয়াছেন। কিন্তু তাঁহারা কোনবারে সর্বতোভাবেই পরাভব হয়েন নাই।”

ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত স্পষ্টই মোহনচাঁদ বসুকে হাফআখড়াই গানের প্রবর্তক বলে উল্লেখ করেছেন এবং সমসাময়িক অত্যাগত সাক্ষাৎ এই সিদ্ধান্তের সমর্থক। সংবাদ-প্রভাকরে পাঠ—

“এই মহাশয় [মোহনচাঁদ বসু] স্বয়ং হাফআখড়ায়ের সৃষ্টিকরতঃ বঙ্গদেশস্থ সমস্ত লোককে মুগ্ধ করিয়াছেন এবং দাঁড়া কবির যে সকল সুর ও রথ, দোল এবং সংকীর্তন প্রভৃতির যে যে স্বব করিয়াছেন তাহাই পীযুষ পরিপূর্ণ।...

যদিও দৈবশক্তি দেবীর অল্পগ্রহেই ৬মোহনচাঁদ বাবুর এতরূপ নাম সম্বন্ধ প্রতিপত্তি হইয়াছে, তথাচ রামনিধি গুপ্ত মহাশয়কেই তাঁহার সর্ববিষয়েরই মূল্যধার কহিতে হইবেক, কেননা তাঁহারই দ্বারা শিক্ষা ও তাঁহারই দ্বারা ই সংস্কার।”

মোহনচাঁদ বসুর পূর্বে জোড়াসাঁকোব বামচাঁদ মুখোপাধ্যায় ও পাথুরিয়াঘাটার রামলোচন বসাক প্রভৃতি কয়েকজন হাফআখড়াই কবেছিলেন বলে জনশ্রুতি আছে। ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত মন্তব্য করেছেন যে তাঁদের গানকে যথার্থ হাফআখড়াই বলা যায় না। কারণ ‘তাঁহারা পেশাদারি দাঁড়া কবির সুরে গান করিয়া কেবল বসিয়া গাহিতেন’। কিন্তু মোহনচাঁদের স্তবে অসাধারণ নতুন ছিল, আখড়াই ভেঙে হাফআখড়াইয়ের প্রথম রুতিঙ্গ তাঁরই। প্রথম যেদিন তিনি এই অভিনব গীতরীতি বড়বাজারেব ধনী বামসেবক মল্লিকের গৃহে পরিবেশন করেন শীতকালের এক শনিবারের রাতে, “বোধ হয় তৎকালে প্রশংসাব শব্দে বাটির থাম পর্যন্ত কাপিয়াছিল।” এই জনধন্যতাই তাঁকে নতুন প্রণালীর প্রবর্তকের সম্মান দান করেছিল। সেদিন জোড়াসাঁকো ও পাথুরিয়াঘাটার দল সম্পূর্ণ পরাস্ত হয়েছিল। পরে তারাও এই নতুন প্রণালী গ্রহণ করে।

আখড়াই গীতে উত্তরপ্রত্যুত্তর ছিল না। বাদের সুর ও গান ভাল হত, তাঁদেরই জয় হত। তারা ‘ঢোল বাকিয়া আনন্দপূর্বক গান করিতেন’। উভয় পক্ষেই তিনটি কবে গীত গাইতেন—প্রথমে একটি ‘ভবানী’ বিষয়ক, পরে একটি ‘খেউড়’, সর্বশেষে এক একটি ‘প্রভাতী’। সর্বদাই ছন্দে, কখনো তিনদলে গীতযুদ্ধ ঘটত। গানের রীতি ছিল এইরূপ—‘ভবানীবিষয়ের মহডায় ২৬টি অঙ্করে একটি ত্রিপদী, চিতেনে এইরূপ একটি ত্রিপদী, এবং পাড়ঙ্গে দুইটি ত্রিপদী। ইহাতেই কেবল সুর ও রাগরাগিণীর পাণ্ডিত্য এবং বাক্যেব পারিপাট্য।’ এই ধরনের আখড়াইতে বাণের গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা ছিল।^{৭৭} ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত লিখেছেন, ‘ঠাকুরানীবিষয়ক গাহনার নিয়ম ও সংগতের নিয়ম যেরূপ, খেউড় ও প্রভাতীর নিয়ম অবিকল সেইরূপ’। আরও জানা যায়,

‘আখড়াই খেউড ও প্রভাতী গীতে কি মহড়া কি চিতেন কি পাডক অর্থাৎ, অক্ষর ইহার প্রত্যেকেতেই চতুর্দশটি অক্ষর, অর্থাৎ, একটি করিয়া পয়ার’। এ থেকেই প্রমাণিত হয়, আখড়াই গান বাকুছুট রাগপ্রধান স্বরচর্চা মাত্র ছিল না—বাঙলা কাব্যের রূপরীতির উপরই এব স্থির ভিত্তি ছিল। শাস্তিপুরের যে ভদ্রসন্তানরা সর্বাগ্রে আখড়াই গান চালু করেন, তাঁদের সম্পর্কে ঈশ্বর গুপ্ত ১২৬১ সালের ১লা ভাদ্র সংবাদপ্রভাকরে বলেছেন যে, তাঁরা ভবানী-বিষয়ক গাইতেন না, কেবল খেউড ও প্রভাতী গাইতেন। সেই সকল গীতে ‘ননদী’ ও ‘দেওড়া’ (দেবর ?) এই সকল শব্দেই ‘উল্লেখ থাকত এবং গুপ্ত কবিব ভাষায়, ‘রচকেরা অতিশয় অশ্রাব্য কদর্ঘ বাক্যে গীতসমৃদ্ধ রচনা করিতেন, তৎকালে তাহাতেই অত্যন্ত আমোদ হইত।’ এ থেকেই প্রমাণ হয়, আখড়াই গানকে অস্বস্তি কচির হাত থেকে উদ্ধার করে স্বস্তি স্বাভাবিক কাব্যপ্রসঙ্গের গাহন করাতেই কলকাতার আখড়াইশিল্পীরা এবং পরে হাফআখড়াই গায়কগণ যত্নবান হয়েছিলেন। কুলুইচন্দ্র সেন, মোহনচাঁদ বসু হয়ত গীতকাব ছিলেন না, কিন্তু নিধুবাবু, জোড়াসাঁকোব দুর্গাপ্রসাদ বসু আখড়াই গানের দ্বারা উত্তম কাব্যগীত বচনা করে দিয়েছেন। ঈশ্বর গুপ্ত উদ্ভূত নিধুবাবু-রচিত আখড়াই গানের একটি উদাহরণ এখানে সংকলিত হল—

যথা ভবানী বিষয়ক

অমেকা ভুবনেশ্বরী সদা শিবে শুভকরী
নিরানন্দে আনন্দদায়িনী ॥১
নিশ্চিত স্বং নিরাকারা অজ্ঞানবোধে সাকারা,
তত্ত্বজ্ঞানে চৈতন্যরূপিণী ॥২
প্রণতে প্রসন্ন ভাব ভীমতর ভবার্ণব,
ভয়ে ভীত ভবামি ভবানী ॥৩
রূপাবলোকন করি, তরিবারে ভববারি
পদতবী দেখি গো তারিণী ॥৪

যথা খেউড

সাধের পিরিতি স্থখে ছুখ পাছে হয় ॥১
তুমি হে চঞ্চল অতি, সদা এই ভয় ॥২
গোপনে যতেক স্থখ প্রকাশে তত অস্থখ
ননদী দেখিলে পরে প্রণয় কি রয় ॥৩

তথা প্রভাতী.

যামিনী কামিনী বশ হয় কি কখন ।১

হলে কি ও বিধুমুখ হেরি হে মলিন ॥২

নলিনী হাসিবে কেন, কুমুদী বিরসানন,

এস্থখে অস্থখ তবে, করে কি অরুণ ॥৩

৫

‘বাঙালির গানের’ সম্পাদক ঋওলা গানের যে শ্রেণীবিভাগ কবেছিলেন, তাতে উনিশ শতকের গানের মধ্যে কবিগীতির উল্লেখ ছিল, টপ্পা পাঁচালি ঢপ-কীর্তনের উল্লেখ ছিল, কিন্তু আখড়াই তর্জা ইত্যাদির উল্লেখ ছিল না। আমরা কবিগীতকে খাটি কাব্যসংগীতের অন্তর্ভুক্ত করিনি, আখড়াইকে করেছি। অবশ্য ঢপকীর্তনকে যেমন পাঁচালির শাখা, তেমনি আখড়াই হাফআখড়াই তর্জা প্রভৃতিকেও কবিগানেরই প্রকারভেদ মনে করা যেতে পারে। হাফআখড়াই গান আখড়াই গানের প্রকারভেদ হলেও এই গানের ইতিহাস সম্পর্কে কয়েকটি প্রাচীন তথ্যের উল্লেখ করা যেতে পারে। ১২৬১ বঙ্গাব্দের ১লা ভাদ্র সংবাদ-প্রভাকরে ঈশ্বর গুপ্ত লিখেছিলেন—“সর্বাগ্রে শান্তিপুরস্থ ভদ্রসন্তানেরা আখড়াই গাহনার সৃষ্টি করেন, ইহা প্রায় ১৫০ বৎসরের ন্যূন নহে”। অর্থাৎ অষ্টাদশ শতকের সূচনাতেই আখড়াই সংগীতের উদ্ভব। কিন্তু আখড়াই সংগীত সম্পর্কে গঙ্গাচরণ বেদাস্ত বিজ্ঞানাগর মহাশয় ভিন্নমত পোষণ করেন।^{২৮} তিনি লিখেছেন যে, সংগীতসংগ্রাম একটি প্রাচীন বঙ্গীয় রীতি। খ্রীষ্টীয় ষোড়শ-সপ্তদশ শতাব্দীতে শান্তিপুর ফুলিয়ায় এই জাতীয় আখড়াই সংগীতসংগ্রাম খুবই জনপ্রিয় ছিল এবং মহাত্মা হরিদাস ঠাকুর ছিলেন এর নেতা। এই আখড়াই-সংগ্রামই কালক্রমে “কালশ্রোতের কোটিল্য ও কচির পরিবর্তনে স্বভাবকবিদিগের আজীব্য হইয়া দাঁড়াইল। তাহার অর্থের প্রলোভনে পড়িয়া যদিও কথঞ্চিৎ পরিবর্তিতাকারে সম্পূর্ণ নিয়ম ও ভাবসম্পদের রক্ষণাবেক্ষণ করিতে সক্ষম থাকিল বটে; কিন্তু ব্যবসায়ের মধ্যে আনিয়া সেই মননীয় আখড়াই সংগীতসংগ্রামকে কবির লড়াই করিয়া ফেলিল। তাহারই অনুকরণে সাধারণ অশিক্ষিত স্বভাব-কবি মুসলমানগণ আবার একটা নতুন করিয়া বসিল; তাহার নাম হইল তর্জার লড়াই। আবার শিক্ষিত ভদ্রবংশীয় যুবক ও প্রৌঢ়গণ উক্ত তিন প্রকারের ছায়ামাত্র অবলম্বন করিয়া নিজেদের মৌলিক প্রমাণ করিবার জন্ত আখড়াই সংগীত নাম দিয়া নতুন এক প্রকার দল সৃষ্টি করিলেন।”

এই ধরনের সংগীতসংগ্রামের কেন্দ্র ছিল শান্তিপুর, শান্তিপুর থেকে সংগ্রামে তা ছড়িয়ে পড়ল। “সংগ্রামে আবার আখড়াই সংগীতসংগ্রাম পূর্ণ প্রভাবে চলিতে লাগিল। ভাগীরথীর দেহ ক্ষীণ হওয়াব সঙ্গে সঙ্গে সংগ্রাম হইতে বাণিজ্যকেন্দ্র হুগলি চুঁচুড়ায় সরিয়া আসিল। তাহার সহিত আখড়াই সংগীতসংগ্রাম প্রভৃতিও ধনীর সেবনীয় হইয়া চুঁচুড়ায় আসিয়া আসন পাতিল। ভাগীরথী তথায় ক্ষীণ হওয়ায় বাণিজ্যকেন্দ্র কলিকাতায় চলিয়া আসিবার কালে সহচর সংগীতসংগ্রামাদিও কলিকাতায় আসিয়া উপস্থিত হইল।” এইভাবে কলকাতাবাসী ধনীদেব গৃহে আমোদপ্রমোদ উৎসবোপলক্ষে সংগীতসংগ্রামের আশ্রানে আখড়াই গান জনপ্রিয়তা অর্জন কবল। গানের প্রকৃতি ও পরিবেশনেও পরিবর্তন এল। পূর্বে দু'একটি ঢোলব সংগতের সঙ্গে দু'একখানি কঁাসির সংগত চলত, কবিওয়ালাদের ‘চিতেন পরচিতেন পদের স্তর আদায় কবা হইত।’ কিন্তু বিলাসী ধনীরা ঢোলক ও কঁাসির স্থলে মন্দিরা চালালেন, দাড়িয়ে গান গাইবার বদলে উপবিষ্ট গানের প্রবর্তন ঘটালেন, প্রমোত্তররীতি রয়েই গেল। ফলে কবিগান ভদ্রসমাজে প্রবেশ করল, দাদা কবির গান পৃথক হয়ে গেল। এই সময় কলকাতার সিমুলিয়ায় কালীচন্দ্র দিঘড়ির [দীর্ঘাঙ্গী] পুত্র হরেকৃষ্ণ দিঘড়ির ‘কবিস্ববিকাশ ও সংগীতকলায় অসাধারণ পাণ্ডিত্য কবিওয়ালাদিগের নিকট বিখ্যাত হইয়া উঠিল।’ ইনি হরু ঠাকুর নামে বিখ্যাত হয়েছিলেন। কালীচন্দ্রের বন্ধু প্রসিদ্ধ কবি রঘুনাথ দাস হরু ঠাকুরকে নিজের দলে টেনে নিলেন। নবকৃষ্ণের সভায় গান গেয়ে হরু ঠাকুর সম্মান লাভ করেন ও রাজার উৎসাহে পৃথক দল স্থাপন করেন। এই সময় জোড়াসাঁকো পাথুরিয়াঘাটা বাগবাজার প্রভৃতি অঞ্চলে এক একটি দলে এক একজন বিখ্যাত গীতকার ও স্তরকার থাকতেন, যেমন জোড়াসাঁকোর শেখর আখড়াই দলে ছিলেন রামনিধি গুপ্ত ও কুলুইচন্দ্র সেন। জোড়াসাঁকোর দল গোলাম আব্বাসনামক জনৈক ‘দিল্লিওয়ালা কানোয়াতকে’ আনিয়ে গায়কদের শিক্ষিত কবেছিল বলে নিধুবাবুও তাঁর দলকে সম্পূর্ণ নতুন করে সজ্জার করেছিলেন। ভবানীপুরগামী জয়নারায়ণ বন্দ্যোপাধ্যায় পাথুরিয়াঘাটার দলে গান বেঁধে দিতেন। এই দলগুলির পারস্পরিক সংগ্রামে কোনো এক সময়ে আখড়াই গানে খেউডকে অগ্রপ্রবিষ্ট করার পর থেকেই আখড়াই গান ভেঙে হাফআখড়াই গানের চলন হয়। ‘আখড়াই সংগীতসংগ্রামে বাজনার পারিপাট্য ও প্রাচীন রীতি-অঙ্গসারে-প্রচলিত ওস্তাদি কবিব প্রমোত্তর লইয়া কালোয়াতিছাঁচে গানের তালমানলয়াদির পারিপাট্যদ্বারা যে সংগীতসংগ্রাম

করিতে লাগিলেন, হাফআখড়াই সংগীতসংগ্রাম নামে তাহার প্রচলন হইয়া পড়িল। ফুলিয়া গ্রামে যে আখড়াই সংগীতসংগ্রাম প্রচলিত হয়, শাস্তিপুরে বাহার বিকাশ হয়, সপ্তগ্রাম চুঁচুড়া ও কলিকাতায় আসিয়া বাহার বৈচিত্র্য ও বিকৃতি ঘটয়া যায়, ফুলিয়ার মুখুটিবংশের প্রধান পুরুষ লোকোত্তরপ্রতিভাশালী স্বভাবকবি ও স্বভাবকালোয়াত রামচাঁদ মুখোপাধ্যায় মহাশয় আবার তাহাকে সেই পূর্বভাব ও প্রাচীন সম্পদের অধিকারী করিয়া বিশেষিত করিবার জন্য হাফআখড়াই সংগীতসংগ্রাম নামে প্রচলিত করিলেন।”২২

রাজা রাজকৃষ্ণ বাহাদুর নিধুবাবুকে দিয়ে শোভাবাজার ও বাগবাজারে দুটি দল গড়ে তোলেন। দলের মধ্যে মোহনচাঁদ বস্তুর প্রতিভা বিশেষভাবে সক্রিয় ছিল। গদাচরণ ভট্টাচার্য মহাশয় জানিয়েছেন যে ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তও এই দলে গান রচনা করতেন। কিন্তু তথ্যটি সম্পূর্ণ বিভ্রান্তিকর। রাজকৃষ্ণ বাহাদুরের মৃত্যু ঘটেছিল ১৮২৩ খ্রীষ্টাব্দে, ঈশ্বর গুপ্ত তখন ১১ বৎসরের বালক, এই বয়সে তাঁর পক্ষে গানরচনা সম্ভব নয়। মনোমোহন বসু তাঁর ‘মনোমোহন স্মিতাবলী’তে^{৩০} হাফআখড়াই সংগীতের যে উৎপত্তির ইতিহাস লিপিবদ্ধ করেছেন, তা বরং ঈশ্বর গুপ্তের বিবরণের সঙ্গে মেলে। ভূমিকায় ‘হাফ-আখড়াইয়ের সংক্ষিপ্ত ইতিহাস’ প্রবন্ধে মনোমোহন লিখেছেন, “হাফআখড়াইয়ের সৃষ্টিকর্তা বাগবাজারবাসী স্বর্গত স্রবিখ্যাত বাবু মোহনচাঁদ বসু। তাঁহার প্রণীত সুরমাত্রই মনোমুগ্ধকর, নিতান্তই মধুময়। তাঁহার দ্রুত শব্দযোজনাও তেমনি মধুর ছিল।” এই প্রবন্ধে মনোমোহন জানিয়েছেন যে স্বয়ং মোহনচাঁদ বস্তুর নিকট তথ্য সংগ্রহ কবে ও ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তের মুখে ও লেখা থেকে এবং অজ্ঞাত সূত্রে সংগৃহীত সংবাদ ও তথ্যেও ভিত্তিতেই প্রবন্ধটি লেখা। প্রথমে ফুলআখড়াইয়ের আলোচনা প্রসঙ্গে তিনি বলেছেন যে, শাস্তিপুর ইত্যাদি স্থানে যে সকল আখড়াই গান প্রচলিত ছিল, সেগুলি নিতান্তই ঐচ্ছিক। কুলুইচন্দ্র সেন মহাশয় আখড়াই গানের এত শ্রীরক্ষি ও নূতন সৃষ্টি করেন যে, ‘তাঁহাকেই এক প্রকাব ইহাব জয়দাতা বলিলেও বলা যায়। শুদ্ধ নানা প্রকার রাগ বাগিনীযুক্ত সুর বর্ণিয়া নয়, নূতন নূতন বাজের বিকাশও তাহা হইতে হয়।’ নিধুবাবুও মাতুলের শিক্ষা ও উৎসাহে আখড়াই গানের উন্নতিতে দ্রুতযত্ন হয়েছিলেন। তবে আখড়াই গান ও নিধুবাবুর টম্মা যে এক নয় সে বিষয়ে মনোমোহন বসু স্পষ্ট জানিয়েছেন। নিধুবাবুর উত্তোগে “১২১১ বঙ্গাব্দে প্রথম দুটি সংশোধিত প্রণালীর শখের দলের সৃষ্টি হয়। একপক্ষে বাগবাজার ও সভা-[শোভা] বাজার, অপরপক্ষে পাখুরিয়াঘাটা প্রভৃতি স্থানের

ধনী ও গৃহস্থ ভ্রমণ। তুমুল ব্যাণার—সেরূপ জিগীবাগ্রণোদিত হলুদুলু কাণ্ড ও ঘোরঘটার আভাস এখানকার লোকের মনে ধারণা হওয়াই ভার। এক কথায় শহর তোলপাড়।” এই নাগরিক উত্তেজনা ও সংগ্রামে জয়পরাজয়ের প্রবল ‘ঘোরঘটার’ কথা গঙ্গাচরণ ভট্টাচার্যের গ্রন্থে আছে, যদিও মনোমোহন বসুপ্রদত্ত বিবরণ ও তারিখের সঙ্গে মেলে না।^{৩১}

পরবর্তীকালে ঈশ্বর গুপ্ত ও মনোমোহন হাফআখড়াই সংগীতের সঙ্গে নিজেরাও যুক্ত হয়ে পড়েছিলেন। হাফআখড়াই সংগীতকে কাব্যসংগীতের ইতিহাসে আলোচনার স্বপক্ষে এটিও একটি যুক্তি। মনোমোহনেব জনৈক চরিতকার লিখেছেন—

“ধর্ম নীতি ইত্যাদি সম্বন্ধীয় প্রশ্ন লইয়া দুই দল গায়কের মধ্যে এই আখড়াইয়ের লড়াই চলিত। দেশের অনেক প্রসিদ্ধ লোক ইহার কোন না কোনো দলে নেতৃত্ব করিতেন।...মনোমোহন প্রভৃতির সহিত কাশীধামে শ্রবস্থানকালে গুপ্ত কবি এক হাফআখড়াইয়ের আসবে অল্প উপযুক্ত লোক না গাইয়া মনোমোহনকেই প্রতিপক্ষ নির্বাচিত করেন এবং তাহার সহিত সংগীত-বুদ্ধে প্রবৃত্ত হন।...মনোমোহন এই লড়াইয়ে গুরুকে পরাজিত করিতে সমর্থ হইয়াছিলেন। গুরুশিষ্যের এই সংগীতসমরবে কাহিনী মনোমোহন-গীতাবলীতে নিম্নলিখিত আছে^{৩২}।”

বাঙলা কাব্যসংগীতের ইতিহাসে কবিগান আখড়াই হাফআখড়াইবার্তীত অগাধ গীতরূপগুলি কথ্য ও প্রসঙ্গত উল্লেখ্য। এ যুগের অল্প দুটি গীতবার্তা যাত্রা ও পাঁচালিকে অগাধ কাব্যসংগীতের ইতিহাসভুক্ত করা যায় না, যদিও রূপরীতির দিক থেকে এগুলিতে প্রাচীন ভক্তিরথের বদলে অনেকক্ষেত্রেই খাবুনিকতা দেখা দিয়েছিল। এদের মধ্যেও কাব্যসংগীতের অনেক প্রকার উদাহরণ আছে। এইসব তথাকথিত যাত্রায়, বিশেষ করে বিজ্ঞানন্দর যাত্রায় কণা গল্পভাগ নাচ অভিনয় ইত্যাদি ছাড়াও যথেষ্ট গান থাকত এবং সেইসব গান জনপ্রিয়তাও লাভ করেছিল। ‘প্রীতিগীতি’ গ্রন্থে গোপাল উডের বিজ্ঞানন্দর ধারার বহু গান সংকলিত হয়েছে। ‘বাঙালির গানে’ ও বিজ্ঞানন্দর যাত্রা এবং খারও বহু যাত্রাপালার বিভিন্ন ধরনের গান সংকলিত হয়েছে। এই জাতীয় যাত্রাগানই পরবর্তীকালে নাট্যসংগীতে পরিণত হয়েছে। নাট্যনিবন্ধ কাব্যসংগীতগুলি অবশ্য পৃথকভাবে আলোচিত হবে, কিন্তু যাত্রার বিচ্ছিন্ন গানগুলির মধ্যে কাব্যসংগীতের উপাদানের অভাব থাকায় সেইগুলিকে বাঙলা কাব্যগীতির ক্ষেত্রে বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ বিবেচনা করা যায় না।

এই পদের আর একটি সীতরীতির নাম ঢপ বা ঢপকীর্তনের প্রবর্তক মধুসূদন কিশোর বা মধু কান (১৮১৮-১৮৬৮ খ্রিঃ) । কেউ কেউ রূপচাঁদ অধিকারীকেও ঢপের প্রবর্তক বলেছেন । ‘বঙ্গভাষার লেখক’ গ্রন্থে রূপচাঁদের সংক্ষিপ্ত জীবনীতে লেখা আছে—‘ঢপকীর্তনপ্রবর্তনে ইনি সমধিক প্রসিদ্ধ ।’ রূপচাঁদের ঢপের কথা রামগতি ত্রায়রত্ন ও তাঁর গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন । কীর্তনের সুরের উপরই ঢপের প্রতিষ্ঠা এবং কবিগানের জগৎ বিশেষত রাধাকৃষ্ণের প্রেমলোকই ঢপের উপকরণ । ঢপকে অনেকে ঢপ-পাঁচালি বলেন, স্তবরাং পাঁচালির রীতিভঙ্গি বা সুরের প্রভাবও খানিকটা এর মধ্যে ছিল । তারাপদ ভট্টাচার্য লিখেছেন—‘পাঁচালি দ্বিবিধ—অপরিশ্রুত ও স্তবরিশ্রুত । অপরিশ্রুত পাঁচালির সংযোগভাষণ গল্পে রচিত হয় । ইহার নাম ঢপ’ ।^{৩৩} অথচ বিশ্বকোষে আসল কীর্তনকেই ঢপ বলা হয়েছে । পূর্বে রূপদাস নামক এক ব্যক্তির নাম ঢপের শিল্পী হিসাবে প্রসিদ্ধ ছিল । রামগতি ত্রায়বত্নকথিত রূপচাঁদ ও রূপদাস এক ব্যক্তির নাম কি না নিশ্চিত বলা যায় না । বিশ্বকোষে একটি প্রবাদের উল্লেখ আছে—

ঢপে রূপ কীর্তনে স্বরূপ

রামায়ণে রাম ও চণ্ডীতে হাম ।^{৩৪}

রূপের পর অঘোষ দাস, দ্বারিক দাস ও শ্রাম বাউল প্রভৃতি ঢপশিল্পীদের নাম পাওয়া যায় । এই ঢপ ছিল প্রাচীন কীর্তনেরই রূপ মাত্র । তারও বহুকাল পরে মোহনদাস বৈরাগী ঢপের নতুন পদ্ধতির প্রবর্তন করেন । বিশ্বকোষের মতে, “তিনি তাহার পূর্ববর্তী ঢপোদিগের ‘তুঙ্কো’ ব্যতীত ‘ছুট’ নামে আর এক প্রকার গানের ছড়া দ্বারা রাধাকৃষ্ণ ও সহচরদিগের ভাবপ্রকাশের নতুন পদ্ধতি প্রবর্তিত করিলেন ।^{৩৫} এই ছুটেব মধ্যে বৈষ্ণবদিগের কবিত্ব, শব্দানুপ্রাস ও বাগ স্তব প্রকাশের বিলক্ষণ যত্ন দৃষ্ট হইয়া থাকে । অন্তপ্রাসযুক্ত ছুট রচনাবিষয়ে যেমন মোহনদাসের নাম বিখ্যাত, সেইরূপ মধুসূদন কান নামে আর এক ব্যক্তির নাম বড় প্রসিদ্ধ । অধুনাতন ঢপো ও ঢপীরা অনেকেই মধুব ছুট গান করিয়া থাকেন, তাহার ছুটের সর্বশেষে সূদন এই নামে ভণিতা আছে ।

মধু কানের গানের রচনা প্রণালী দেখিলে বোধ হয় যে কান অতিশয় অন্তপ্রাসভক্ত ছিলেন ; কিন্তু তাদৃশ শক্তি না থাকায় তিনি ঢপকে এক রকম বেচপ করিয়া তুলিয়াছেন ; তাহার অধিকাংশ গীতেব মধ্যে কিছুমাত্র কবিত্ব দৃষ্ট হয় না, কবিত্ব দূরে থাকুক, অন্তপ্রাসের অনুরোধে এত অন্তর শব্দবিন্যাস আছে যে, তাহাতে পদে পদে দ্বিরুক্তি ও ব্যর্থপ্রয়োগদোষ ঘটিয়া যায় এবং কোনো কোনো গীতের অর্থসংগতি করিতে পারা যায় না ।” বিশ্বকোষ

জানিয়েছেন, যে উনিশ শতকের শেষ দিকে ঢপ গান মহিলাদের মধ্যেই সীমাবদ্ধ হয়ে পড়ে। জগমোহিনী নামে কানবংশীয় একটি স্বীলোক “ঢপের কীর্তনে অসাধারণ যশস্বিনী হইয়াছিল। সে এখানকার কীর্তনিসাদের জায় মোহনদাসের বা মধু কানের লম্বা লম্বা ছুট গাহিত না, প্রাচীন কীর্তনিসাদের জায় ছোট ছোট তুচ্ছ গাহিত।”

মধু কানের ঢপ কীর্তনভাঙা হলেও আধুনিক পাঁচালি বীতির বিশেষত্ব নিঃসন্দেহে এর মধ্যে অল্পবিস্তর প্রবেশ করেছিল। বিশ্বকোষের আলোচনাকার ও স্বীকার করেছেন, “ঢপের কীর্তনে যে প্রস্তাব বা কৃষ্ণলীলাঘটিত গান হয় গায়ক কি গায়িকা গড়ে বক্তৃতা করিয়া তাহা প্রকাশ করে। বক্তৃতাব শেষভাগে একটি ক্ষুদ্র পদ্য তানলয়স্বরসংযোগে গাহিয়া উপসংহার করাই নির্দিষ্ট নিয়ম। যথা মাথুব পালায় শ্রীমতী বাধিকার উক্তি—‘কৈ মখি কৃষ্ণ তো এতদিনেও আব প্রত্যাগমন করিলেন না, আর কী আশায় জীবন ধারণ করি’ ইত্যাদি, উপসংহারে—‘ও সেই আসি বলে মাধব গেছে, ও তার আমার আশাবল কই আর আছে’। এই শেষ গজটুকুর নাম ‘তুকো’। এই সময় গোলীরা ভঙ্গকব কাণ্ড কবিতা সেই তুক্কেব সঙ্গে বাজাইয়া থাকে। গোলীরা ইহাকে মান বলে কিন্তু শুনা যায় অনেক স্থলে এরূপ মান দেওয়ায় দলপতিব মান থাকে। কঠিন হয়।” অল্পত্র বলা হয়েছে, “ঢপের কীর্তনে গানের ভাগ অতি অল্প। উচ্চাব সমস্তই বক্তৃতাধারা প্রকাশ পায়। বক্তৃতাশেষে তানমানস্ববসংযোগে একটি তুচ্ছ গান করিয়া প্রস্তাবিত বিষয়ের উপসংহার হইয়া থাকে।” অতএব এইসব আলোচনা থেকে মোটামুটি প্রমাণিত হল, প্রাচীন কীর্তনের স্বর ও বিষয়বস্তুর সঙ্গে পাঁচালিব গজধর্মিতা ও কথকতাব ভঙ্গি যুক্ত করে, কবিসংগীতের তুকো প্রভৃতি রীতি মিশ্রিত করে, বিশেষ এক ধরনের বর্ণনাত্মক বাধাকৃষ্ণলীলা গাওয়াই ছিল ঢপ নামক নতন গীতরীতির বৈশিষ্ট্য। এই রীতি মধুসূদন কানের হাতে কবিত্বপ্রতিভাব আত্মকূলে বাঙলা কাব্যসংগীতের ইতিহাসে আপনার একটি ক্ষুদ্র আসন দখল করেছে। মধু কানের স্বর সম্পর্কে ‘বাঙালি গানের সম্পাদক’ লিখেছিলেন, “তিনি ক্রমে ক্রমে মান মাথুব অকুরসংবাদ ও কুরুক্ষেত্র প্রভৃতি পালা রচনা করেন। তাঁহার সংগীতগুলি ভক্তিরসপ্রধান। গানের স্বরে তিনি কাহারও অনুসরণ করেন নাই—স্বয়ং আবিষ্কার করিয়াছিলেন।” মধু কানের রচনায় দাশরথির সুস্পষ্ট প্রভাব বিদ্যমান। তাছাড়া ঈশ্বর গুপ্তের সমসাময়িক হুগুয়ায় গুপ্ত কবির ঘারাও প্রভাবিত হওয়াও তাঁর পক্ষে আশ্চর্য নয়। পদাবলীর বিষয়বস্তুকে বাঙালি জীবনের সহজ লোকসংস্কারের অঙ্কুর করে অথচ সহজ

ভক্তিরস থেকে বঞ্চিত না করে মধু কান যে সংগীতগুলি রচনা করেছিলেন, তার কাব্যধর্ম উচ্চাঙ্গের না হলেও একেবারে নিকৃষ্ট নয়।^{৩৬} তাঁর বচনায় অল্পপ্রস্তু শব্দের পদনিবন্ধকারেও এক প্রকার কবিত্বের স্পর্শ মেলে, যথা—

দিলাম আমি লও সোনা তবুতো ভালবাস না
তুমি চাহ যে সোনা দিয়াছি সেই সোনা ।
ও সোনা হৃদয়ের সোনা—
কেলে-সোনার সমান সোনা এই কাঁচা সোনা,
ঘুচে যাবে উপাসনা নিলে এই সোনা
তবে আর দাঁড়াও কেনে পেলে তো যা-শোনা ।
লয়ে সোনা আর এসো না
রাখ অতি সাবধানে,

হৃদন কয় কোরো না সোনা
ওতো জারা সোনা ও সোনা রোগশাসনা ॥

গৌরাণিক প্রসঙ্গহীন সহজ ভক্তিরূপের প্রকাশে মধু কানের একটি গান টানশ শতকের ব্যক্তিগতস্পর্শময় কাব্যগীত হয়ে উঠেছে—

বিফলে দিন যায় রে বীণে ।
ত্রিহরির সাধন বিনে অসাব থলু সংসাবে
সারাংসার নাম শুনবিনে ।
বৃথা গুণগুণ রবে কি গুণ পাও সগৌরবে
নিশু'ণে আর কে তারিবে গুণাতীত গুণ বিনে ।
জ্ঞান বীণে অহুরাগ, জ্ঞান কত রাগিণী রাগ
ভক্তিরাগে যুক্ত কর রাগে যেন ঘটে বিরাগ ,—
মূল কথা শোন মন দিয়ে মূলমন্ত্র মিশাইয়ে
মূলতানে আলাপ করিয়ে মজ্জা বিশ্বমূলতানে ॥
দীপক বাসনা জ্বলে যেন জ্বলে প্রেমানলে,
নির্বাণে পাইবে মুক্তি মল্লারে আনহ জ্বলে ;—
তাজিয়ে মনের ভ্রাস্তি মিশাইয়ে জয়জয়ন্তী
যখন জয়জয়লদকাস্তি জয় হবে যমনিদানে ॥

১। বাঙলার সংগীতের ইতিহাস,—খণ্ডলাল বন্দ্যোপাধ্যায়

২। 'বাঙলার সংগীত ইতিহাসের এক পৃষ্ঠা'—রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, অধুনাতন, পৌষ ১৩৬৬
আরও স্মরণীয় "বাঙলার হিন্দুস্থানী খেরালের বীজ রোপিত হয় ক্রীঃ ১৯শ শতকের মাঝামাঝি সময়ে

তখন বহু মুসলমান সংগীতশিল্পী দিল্লি আখ্রা ও ভারতের অন্যান্য স্থান থেকে বাঙলায় এসে হুগলি, চাঁচুড়া, শ্রীরামপুর, উত্তরপাড়া, কুষ্টিয়া, পোবরডাঙ্গা, বিষ্ণুপুর, মুন্সিবাবাদ, ময়মনসিংহ, ঢাকা, দ্রাঘরতলা, কুমিল্লা, নাটোর, আসাম, গৌরীপুর এবং বিশেষ করে কলকাতায় বসবাস করতে থাকেন। মহাবাজ বতীন্দ্রমোহন ঠাকুর ও স্থার সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর কাসিকাল সংগীতের পবন পৃষ্ঠপোষক ছিলেন। জোড়াসাঁকোব বাজবাড়িতে তখন প্রায় প্রত্যহই হিন্দু ও মুসলমান গায়কদের স গীতের আসব বসত।"—স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ—ভাষণাবলী (১৯৬১ ডিসেম্বর)

৩। "কিছু ইংরেজের নতুন সৃষ্ট রাজধানীতে পুৰাতন বাজসভা ছিল না, পুৰাতন 'হাদিশ' ছিল না। তখন কবিরা আশ্রয়দাতা বাজা হইল সর্বসাধারণ নামক এক অপরিণত স্থলঘাতন ব্যক্তি, ৭নং সেই হুঁহু-বাজাব সভার উপযুক্ত গান হইল কবির দলেব গান।"—কবিসংগীত, রবীন্দ্রনাথের 'লোকসাহিত্য'। বিনয় ঘোষ 'জনসভাব সাহিত্য' গ্রন্থে কবিসংগীতকেই জনসভার প্রথম সাহিত্যসৃষ্টি বলেছেন।

৪। বঙ্গসাহিত্যের ইতিহাস (প্রাচীনপর্ব)—তাবাপদ ভট্টাচার্য (১৯৬২) পৃঃ ১৩৪

৫। সংবাদপ্রভাকরে কবিওলাদেব জীবনী ও কাব্যগ্রন্থের পব এই বিষয়ে আবে। কিছু পদ্য ও কবিসংগীত সম্বন্ধে আলোচনা—প্রাচীন কবি ও আধুনিক কবি—'ভাবতী' (১৯৮৭) কবিওলাদেব—'নবাবাবত', লেখক ব্রজেন্দ্রনাথ সাহা (১৯১১), কবির গান—'জন্মভূমি' (১৯০৩), প্রাচীন কবিসংগ্রহ—'সাহিত্যপরিষদ পত্রিকা' (১৯০২), প্রাচীন কবিসংগ্রহ—গোপাল বন্দ্যোপাধ্যায় (১৮৮৪), সারস্বতকৃত্তে বাম বস্ত্র বিবহ—চন্দ্রশেখর মুখোপাধ্যায় (১৮৮৪), গুপ্তবস্ত্রোদ্ধার বা প্রাচীন কবিসংগীত সংগ্রহ—কেদারনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় (১৮৯৭)

৬। বাঙলা ভাষা ও বাঙলা সাহিত্যবিষয়ক প্রস্তাব (১৯২৪), ১৪ সংস্করণ।

৭। বঙ্গসাহিত্যের ইতিহাস—তাবাপদ ভট্টাচার্য

৮। টমার সাংগীতিক প্রেবণা ধ্রুপদ খেবালেব মতই। ক্যান্টেন উইলার্ড নামে জনৈক বিশেষজ্ঞ বলেছেন যে, টমার রাজপুতনার উটচালকদের গান ছিল

৯। "ভাবের উদয়মাত্রেরেই মুখ হইতে স্বভাবতঃ যে সকল কথা নিগত হইত, ইনি তাহাটি স্বয়ং বাগভুক্ত করিয়া গান করিতেন"—ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত, সংবাদপ্রভাকর, ১ ভাগ ১১১

১০। নানা নিবন্ধ—ডঃ সুনীলকুমার দে, 'বামনিধি গুপ্ত'

১১। গানের আসব—শাক্তদেব, দেশ, ৩২ সংখ্যা, ২১ বর্ষ, ১৯৩১

১২। গীতবস্ত্র—বামনিধি গুপ্ত (৩য় সং)

১৩। বাঙলা লোকগীতির প্রবর্তন—সুরেশচন্দ্র চক্রবর্তী। ড° প্রান্ততাব ভট্টাচার্যের 'বাঙলা লোকসাহিত্য' ১ম খণ্ড গ্রন্থের পরিবর্তিত

১৪। গীতপত্রসাব—কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় (১৯২০)। পূর্বেই বলা হয়েছে, নিধুবাবু টমার গাবল্ল রোগরাসিগীর মিশ্রপদ সংখ্যা ১০৩টি। সুতরাং কৃষ্ণধনের এই পর্যালোচনা বাঙলাদেশের টমার সম্পর্কে সম্পূর্ণ প্রযোজ্য নয়

১৫। স্বয়ং নিধুবাবু টমার একটি ব্রহ্মগীতি রচনা করেছিলেন। টমার স্বরে ব্রহ্মগীতরচনার ঐতিহ্য ববীন্দ্রনাথ পর্যন্ত প্রসৃত। যে স্বরে 'সকল প্রকার গানই হয়' ব্রহ্মগীতের ক্ষেত্রে তার ব্যবহার 'সংগীতজ্ঞে অজ্ঞতা ও অসুস্থত রুচির ফল' একজন মন্তব্য একদেশদর্শিতা মাত্র

১৬। গীতপত্রসাব—কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় (১৯২০)

১৭। ভিক্টোরীয় যুগের বাঙলা সাহিত্য—হারাণচন্দ্র বস্কিত (আশ্বিন ১৩১৮)।

১৮। বাঙলা ভাষা ও বাঙলা সাহিত্যবিষয়ক প্রস্তাব, ২১ সং (১২২৪)। ডঃ হুশীলকুমার দে 'নানা নিবন্ধ' বাষ্মনিধি গুপ্ত সম্পকিত আলোচনার নিধুবাবুব কাল নির্ণয় করেছেন, ১১৪৮ [১৭৪১] —১২৪৫ [১৮৩২] বঙ্গাব্দ। মৃত্যু তারিখ ২১ চৈত্র। তিনি তিনবার বিবাহ করেছিলেন, যথাক্রমে ১১৬৮, ১১৯৮ এবং ১২০১৩ সালে।

১৯। বটতলাব নিধুবাবু—জীবানন্দ চট্টোপাধ্যায়, সমকালীন. বৈশাখ ১৩৭৫

২০। ভূমিকা—গীতবত্ত। এই ভূমিকা নিধুবাবুব জীবনী রচনা করেছেন নিধুবাবুব পুত্র জয়গোপাল। কিন্তু ডঃ হুশীলকুমার দে সাহিত্যগবিষয়ে পঠিত গ্রন্থে (২৪৭ বার্ষিক ওয় মাসিক অধিবেশনে) বলেছেন—“এই জীবনবৃত্তান্ত জয়গোপাললিপিত নহে. প্রত্যকবে (১) শ্রাবণ ১৩৬১ নিধুবাবুব যে জীবনী প্রকাশিত হইয়াছিল তাহা হইতেই সংকলিত।

২১। নানা নিবন্ধ—হুশীলকুমার দে, প্রাপ্তান্ত প্রবন্ধ

২২। ভিক্টোরীয় যুগের বাঙলা সাহিত্য

২৩। নানা নিবন্ধ—হুশীলকুমার দে, প্রাপ্তান্ত প্রবন্ধ

২৪। এই গানটি সম্পর্কে ‘ভিক্টোরীয় যুগের বাঙলা সাহিত্য’ গ্রন্থে হারাণচন্দ্র বস্কিত লিখেছেন—“প্রথমীয়ের প্রতি কি গভীর প্রেম অভিযুক্ত। ভালবাসাব সামগ্রী এমনই হয় বটে—তার তুলনা এ পৃথিবীর কোন বস্তুতেই নাহি। প্রেমের ভাবাও হাই—‘তোমারই তুলনা তুমি’। এ ভাবের অভিযুক্তিটি নিধুব মত কবিত প্রকাশ করিতে পারেন। বঙ্গভাষা এই ভাবটি পাইবা গৌববায়িত হইয়াছে।”

২৫। বাঙলাব গীতকাব—নাভে; স্বৰ্ণ মিত্র, ১ম স

২৬। সংবাদপ্রভাকব ১লা শ্রাবণ ১৩৬১। উক্তবা ভবভোব দত্তসম্পাদিত ‘ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তের কবিত্তীবনী’ (পৃ: ১০১) এবং নিবন্ধন চক্রবর্তীব ঊনবিংশ শতাব্দীব কবিওয়াল ও বাঙলা সাহিত্য’ (পৃ: ১১)

২৭। ‘সংগতের বাস্ত পিডেবান্দ .দালন .দৌড সবদৌড এবং গানসমাপন সময়ে যে বাস্ত, তাহার নাম মোড় কি মহড়া কি চিতেন কি পাডঙ্গ। সকল গাহনার বাস্ত পায় একরূপ; কিঞ্চিৎ প্রভেদমাত্র। ত্রিপদীব একটি পদ যথা—‘নিশ্চিত ঙ্গ নিরাকার’—এই কয়েকটি কথা গাহিতে যেমন রাগরাগিণীর পরিবর্তন, অমনি তৎসঙ্গে সঙ্গেই বাস্তের পরিবর্তন হইয়া থাকে।...প্রথমে মহড়া গাহিয়া গায়কেরা একবার বিশ্রাম করেন, ঐ সময়ে সাজ বাজিয়া থাকে, সেই সাজ সাজ হইলে আবার চিতেন এবং। চিতেন সাজ হইলে আবার সাজ বাস্তে : তৎপরে পাডঙ্গ গাহিয়া গান সমাপন করেন।’—সংবাদপ্রভাকরের পূর্বোক্ত প্রবন্ধ। আখড়াই গানের সংগত এত আশ্চর্য ছিল যে, “উত্তরপশ্চিমপ্রদেশীয় অস্থিতীয় সংগীততৎপরে গায়ক ও বাস্তকর মহাশয়েরা কোনক্রমেই সহজে তাহার মর্ম গ্রহণ করিতে পারিবেন না।”—১২৬১ সালের ১লা ভাদ্রের সংবাদপ্রভাকব থেকে জানা যায় সে চুঁচুড়ার আখড়াইদল কলকাতায় গাইতে আসতেন—“উহার হাড়ি কনসী প্রভৃতি ২২খানা যন্ত্র বাঁজাইতেন, ইহাতে তাবতেই চুঁচুড়ার দলকে ‘বাইসেবা’ বলিতেন।” আখড়াই দলের বিভিন্ন বাস্ত ও বাস্তকার সম্বন্ধে এই প্রবন্ধে আরও তথ্য আছে

২৮। হাকআখড়াই সঙ্গীতসংগ্রহের ইতিহাস—গঙ্গাচরণ বৈশান্ত বিজ্ঞাসাগর ভট্টাচার্য (১৩১৬) ৩০শে ভাদ্র, প্রকাশ ১৩৩২ ভাদ্র) .

১২। হাকআখড়াই সংগীতসংগ্রামের ইতিহাস

৩০। 'মনোমোহন গীতাবলী / অর্থাৎ বাবু মনোমোহন বহুকৃত হাকআখড়াই, কবি, নাটক / গীতাভিনয় পাঁচালি প্রভৃতি বিবিধ গান / শ্রীগুরুদাস চট্টোপাধ্যায় কর্তৃক সংকলিত ও প্রকাশিত । / মাস ১৯২৩ সাল, উঃ ফেব্রুয়ারি ১৮৮৭

৩১। গঙ্গাচরণ বেদান্ত বিজ্ঞানাগার ভট্টাচার্য্যে 'হাকআখড়াই সংগীতসংগ্রামের ইতিহাস' সম্পর্কে ডঃ ভবতোষ দত্ত 'ঈশ্বর গুপ্তের কবিতাবলী' সম্পাদনাকালে লিপ্যন্তর--'এই ইতিহাস কতদূর নির্ভরযোগ্য, সে বিষয়ে সন্দেহ আছে।'

৩২। 'মনোমোহন বসু'--কার্ত্তিকচন্দ্র দাশগুপ্ত, প্রবাসী (১৯শ ভাগ, ১ম পৃষ্ঠা ১ম সংখ্যা), বৈশাখ ১৩১২

৩৩. বঙ্গসাহিত্যের ইতিহাস--প্রাক্তন গ্রন্থ

৩৪ 'প্রবাদ আছে জগন্নাথ স্বর্গকাবের পূর্ববর্তী প্রসিদ্ধ চণ্ডীব পালাগায়ক বাঙাল্যাম খালাকাব অহংকার করিয়া এই কথা বলিয়াছিল। 'তৎকালে কীর্ত্তনে স্বকপদাস, চপে কপদাস, বামায়ণ গানে বামচন্দ্র হাজরা এবং চণ্ডীব গানে বাঙাল্যামের ভ্রাতা বেক ছিল না।' । (বিশ্বকোষ)

৩৫, "যথা কলকভগ্নেনব গীত/মোহনচাঁদের ছুট।--বাগেশ্রী চিন। তেতাল/দেখো কহে যাঁই তলে তব কণ্ঠে পাণ জল/লজ্জা যদি পাই হে জলে ঝাঁপ দিব যমুনার জলে।... ইত্যাদি"। মোহনদাস বেবাসী সম্পর্কে হনিমোহন মুখোপাধ্যায় সম্পাদিত 'বঙ্গভাবাব লেখক' গ্রন্থে বলা হয়েছে "ঈহার ছুট-সংগীত বিশেষ প্রসিদ্ধ।'

৩৬। চপকীর্ত্তন প্রসঙ্গে বিধবীণা, ১ম বর্ষ ১ম সংখ্যা

ঊনবিংশ শতাব্দীর গীতকার ও গীতসংকলন

১

অষ্টাদশ শতাব্দীর মধ্যভাগ থেকে ঊনবিংশ শতাব্দীর সূচনাকাল পর্যন্ত বাঙলাদেশের ইতিহাসের যুগসন্ধির বিস্তারিত বিবরণ বর্তমানে আমাদের আলোচ্য নয়, কিন্তু এই অন্তর্বর্তী সময় বাঙলা সাহিত্যের ইতিহাসে বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ। পলাশির যুদ্ধের সঙ্গে সঙ্গে ভারতচন্দ্রের জীবনাবসান একদিকে যেমন প্রাচীন কাব্যধারার অবসান ঘোষণা করল তেমনি প্রাচীন শাসনব্যবস্থারও চিরপতন ঘটল। কিন্তু স্বাধীন্য মানেই চিরতমিস্রা নয়, গোষ্ঠীর বর্ণধূসর আকাশে বহুক্ষণ গতাস্ত্র দিবাকরেব আলোকরেশ লেগে থাকে। তাই ঊনিশ শতকের মধ্যভাগ পর্যন্ত বাঙলা কবিতার ধারা সেই প্রাচীন স্রনির্ভর, গতানুগত পন্থাতেই চলেছিল। উপযুক্ত প্রতিভার অভাবে, যুগোচিত কাব্যবাহন আবিষ্কারের অপেক্ষায় এবং অনিশ্চিত বাজ্যনৈতিক সংকটে, সর্বোপরি নতুন ভূস্বামী-মুৎসুদ্দি-জমিদার-মধ্যবিত্ত শ্রেণীর পুষ্পপোষকতায় সংগীতই হয়ে উঠেছিল এই মধ্যবর্তী সময়ের ভূমিস্ত্র, একথা পূর্বেই বলা হয়েছে। যে কবিসম্প্রদায়ের ইঙ্গিত করে রবীন্দ্রনাথ ‘গোধূলি-আকাশের পতঙ্গ’ শব্দটি ব্যবহার করেছিলেন, সমগ্রভাবে প্রাগাধুনিক সঙ্কলনের গীতকারদের সম্পর্কেই সে কথা বলা যায়। তবে সাহিত্যের ইতিহাসের পৃষ্ঠায় অপাংক্ত্যের মূল্যবোধও পরিবর্তিত হয়ে যায়। এই কারণে কবিগীতের বচনিতাদের প্রতি রবীন্দ্রনাথের অবজ্ঞাসূচক মন্তব্যের বিরুদ্ধে একদা প্রবল প্রতিবাদ উঠেছিল। জনৈক আধুনিক সংগীতবিশেষজ্ঞ গত সার্ব দুই শতক পূর্বের বাঙলা সংগীতের ইতিহাসকে নতুন দৃষ্টিতে বিচার করার আহ্বান জানিয়েছেন—

“খ্রীষ্টীয় ১৮শ শতকেব সূচনা থেকে ১৯শ শতকের প্রায় মাঝামাঝি পর্যন্ত বাঙলাদেশে সংগীতের জগতে আর একটি রেনেসাঁস বা নবজাগরণের সূচনা হয়। ভারতচন্দ্র রায়, কবিরঞ্জন রায়প্রসাদ সেন, রামনিধি গুপ্ত বা নিধুবাবু প্রধানত গায়াসংগীত, টপখেনাল ও টম্পা প্রভৃতি গানের প্রচলন করেন। অঘোধ্যানাথ গোস্বামী বা আবু গোঁসাইও রসিকতাস্থলে অনেক গান রচনা করেছিলেন। তখন বাঙলার দুর্গামণ্ডপ ও চণ্ডীমণ্ডপগুলি ছিল সাহিত্য শিল্প কাব্য ও সংগীত আলোচনার কেন্দ্ররূপ।...পরে হরু ঠাকুর, দেওয়ান রঘুনাথ রায়, রাজা রায়মোহন, দেওয়ান রামজলাল, রাম বহু প্রভৃতি এবং পরবর্তীকালে দাশরথি

বায়, রসিকচন্দ্র রায়, মনোমোহন বসু, ত্রীধর কথক, গোবিন্দ অধিকারী প্রভৃতি সংগীতরচয়িতা ও গীতশিল্পীদের আবির্ভাবে বাঙলার সংগীতসমাজ বেশ জাগ্রত হয়েছিল।^১

ভারতচন্দ্র এবং রামপ্রসাদকে প্রাচীন বাঙলা সাহিত্যের অন্তর্গত ধরে অষ্টাদশ শতকের শেষভাগ থেকে ঊনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগ পর্যন্ত বাঙলা সংগীতের এই সংক্ষিপ্ত ইতিহাস ইতিপূর্বে আলোচিত হয়েছে। সমকালীন সংগীতজগতেব এই নবজাগরণ বা রেনেসাঁসের ফলে বাঙলাদেশে সংগীত সম্পর্কে গণমানসের সচেতনতা কতদূর বৃদ্ধি পেয়েছিল, তার প্রমাণ পাওয়া যায় এই পর্বে প্রকাশিত একাধিক সংগীতসংকলন গ্রন্থে। ঊনিশ শতকের শেষভাগে গত শতকের বিপুল সংগীতের দুটি উল্লেখযোগ্য সংকলন প্রকাশিত হয়েছিল, একটি রূপাঙ্গীত লাহিড়ীর সম্পাদনায় 'বাঙালির গান' এবং অষ্টটি নবকান্ত চট্টোপাধ্যায় সম্পাদিত 'ভারতীয় সংগীতমুক্তাবলী'^২। অবশ্য বঙ্গবাসীপ্রকাশিত হরিমোহন মুখোপাধ্যায় এবং চারুচন্দ্র রায় সম্পাদিত তিন খণ্ড 'সংগীতসারসংগ্রহ' নামক গীতচয়নিকাটির নামও উল্লেখযোগ্য। তাছাড়া ব্যক্তিগত গীতসংকলনের সংখ্যা প্রায় অগণ্য বলা যায়। অধিকাংশ বৃহৎ সংকলনগ্রন্থে অষ্টাদশ শতাব্দীর পূর্ববর্তী বিশেষত বৈষ্ণব পদাবলীর গানও প্রসঙ্গত উদ্বৃত্ত হয়েছে।

'ভারতীয় সংগীতমুক্তাবলী' গ্রন্থের সংকলয়িতা তাঁর গ্রন্থসম্পর্কে ভূমিকায় লিখেছিলেন, "ভারতের সংগীতরত্ন সংগ্রহ করিয়া সাধারণেব সমক্ষে উপস্থিত করাই ভারতীয় সংগীতমুক্তাবলী প্রকাশের প্রধান উদ্দেশ্য।" এই গ্রন্থপ্রকাশের পর কলকাতার বহু অসামান্য গ্রন্থব্যবসায়ী এই সংকলনের উপকরণ আত্মসাৎ করে বহু সংগীতপুস্তক বিনা কৃতজ্ঞতায় প্রকাশ করেছেন বলে সম্পাদক ক্ষোভ প্রকাশ করেছিলেন। এই পুস্তকের গানগুলি ছিল সুনির্বাচিত ১১টি পর্বে বিভক্ত—১ম অধ্যায় জাতীয় সংগীত, ২য় সামাজিক সংগীত, ৩য় পৌরাণিক, ৪র্থ ঐতিহাসিক, ৫ম ব্রহ্মসংগীত, ৬ষ্ঠ শ্রামাবিষয়ক, ৭ম বাউল, ৮ম হরিনামসংগীত ও সংকীর্তন, ৯ম খ্রীষ্টিয়ান ধর্মসংগীত, ১০ম বিবিধ ধর্মসংগীত, ১১শ বিবিধ সংগীত, প্রসিদ্ধ সংগীতরচয়িতাদের সংক্ষিপ্ত পরিচয়সহ। প্রতি পর্বের গানগুলিও আবার বিষয়-বৈচিত্র্যভেদে নির্দেশিত হয়েছিল। যথা—

জাতীয় সংগীত—উদ্দীপনা ও শোচনাসূচক, বিবিধ, মুদ্রাশাসন আইন, স্বাধীনতা, স্বাভাষা, দিল্লিধরবার, নব্যবঙ্গের প্রতি, ভিক্টোরিয়ার প্রতি, জাতীয় মহাসম্মতি সম্বন্ধে—ইত্যাদি।

সামাজিক সংগীত—নারীজাতির হীনাবস্থা, অবরোধপ্রথা, নরনারীসম্মিলন,

বালাবিবাহ, বৈধব্য, কৌলীজ, বহুবিবাহ, কন্যাপণ, জাতিভেদ, দারিদ্র্য, স্বরাপান, দেশাচারবিষয়ক গীত।

পৌরাণিক সংগীত—দক্ষযজ্ঞ, শিবের বিবাহ, আগমনী, শুভনিমন্ত্রণ যুক্ত, ধ্রুব-প্রসাদ চরিত্র, হরিশ্চন্দ্র ও নলোপাখ্যান, সাবিত্রী ও শকুন্তলোপাখ্যান, শ্রীমন্ত-সংবাদ, ব্রজবৃত্তান্ত, গোষ্ঠিলীলা, অক্রুরসংবাদ।

ঐতিহাসিক সংগীত—বাল্মীকি ও বৃদ্ধদেবেব প্রতি, রামের রাজ্যাভিষেক, বনবাস, লঙ্কাসম্বৎসর, সীতার বনবাস, অভিমত্যাযজ্ঞ, তরঙ্গীসেনবধ, মেঘনাদবধ, সীতাহরণ, নিমাইসন্ন্যাস (চৈতন্যলীলা), শ্রীপদীর বনহরণ, স্বভদ্রাহরণ, বিজয়-বসন্ত, ভীমসিংহের প্রতি আলাউদ্দিনের উক্তি, সিবাজদৌলার উক্তি, লক্ষণসেনের প্রতি পদ্মিনীর উক্তি, রাজা বাহমোহন রায় সম্বন্ধে, তাজমহলদর্শনে, কানপুর হত্যাকাণ্ড, ১৮৫৭ সালে দিল্লি অধিকার, পাণ্ডবনিবাসন, প্রতাপসিংহ, বিজয়কল ইত্যাদি।

ব্রহ্মসংগীতের বিষয়বিভাগ ব্রহ্মসংগীত পর্যায়ে দিবৃত হয়েছে। গায়ামংগীত বিভাগে কোনো বিষয়বৈচিত্র্য নির্দেশিত হয়নি। বাউলেও বিষয়বিভাগ নির্দেশিত হয়নি। হরিনামসংগীত ও সংকীর্তনেও বিষয়বিভাগ নেই। খ্রীষ্টিয়ান ধর্মসংগীতে আছে—খ্রীস্টের জন্ম, মৃত্যু, বিশ্রামবাব, পবিত্রতা ইত্যাদি। বৈদিক ধর্মসংগীত পর্যায়েও বিষয়ানুসারিতা রক্ষিত হয়নি। বৈদিক সংগীত পর্যায়ে আছে—কন্যাদায়, বিবাহের পণ, পয়সার মাতায়া, জীবলি গীত, বিজ্ঞানাগর সম্বন্ধে ও তাঁহার মৃত্যুবিষয়ে, রুদ্ৰদাস পাল, দ্বাবকানাথ মিত্র, কালীপ্রসন্ন সিংহ, অক্ষয়কুমার দত্ত প্রভৃতির মৃত্যুবিষয়ে, মহারানী স্বর্ণময়ী, গঙ্গাসাগরে সন্তান ভাসানো, সুরেন্দ্র নাথের কাবাবাস, গোলাপফল, হিমালয়, মঘব ও পাহাড়ের প্রতি, অন্নপূর্ণার প্রতি, রেলওয়ে, টেলিগ্রাফ, গ্যাসের আলো, কলের জল, ওকালতি, নীলকর অত্যাচার, মাটিকেল ও দীনবন্ধুর মৃত্যুবিষয়ে, ডাক্তার হ্যানিম্যান সম্বন্ধে, কেশববাবু, বামরুদ্র পরমহংস, বামপাল সম্বন্ধে, ভিক্টোরিয়ার প্রতি [জাতীয় সংগীত পর্যায়েও আছে], জলযুদ্ধে প্রিন্স নেপোলিয়ানের উক্তি, সম্রাট নেপোলিয়ান সিডান যুদ্ধে, কোকিল, শৈশবকাল, শিশুভাসি, নিদ্রার প্রতি, লাহোর শালিমার উদ্যান, বৃন্দাবন, জয়পুরঘাট, হস্তিনাপুর ইত্যাদি দর্শনে, আধি-সন্তানগণের প্রতি।^৩

এই বিপুল গীতসংগ্রহের অন্তর্ভুক্ত কবিদের তালিকা দিলেই বোঝা যাবে, উনিশ শতকের বাঙলা কাব্যসংগীত বাঙলা গীতিকবিতার ইতিহাসের ভূমনার কত সম্বন্ধ হয়ে উঠেছিল। এই বিষয়গুলির মধ্যে জাতীয় সংগীত এবং ব্রহ্মসংগীতের

গীতকারদের আলোচনা অন্যত্র পৃথকভাবে করা হয়েছে। সংগীতমুক্তাবলী
গীতিকারদের তালিকাও নিতান্ত কম নয়। এই সংকলনের বিবরণঅনুযায়ী
সামাজিক সংগীতের গীতকারবৃন্দ হলেন—ডাঃ নিশিকান্ত চট্টোপাধ্যায়, দ্বারকানাথ
গঙ্গোপাধ্যায়, আনন্দচন্দ্র মিত্র, স্বন্দরীমোহন দাস, অমরচন্দ্র দত্ত, কৃষ্ণদন
বিদ্যাপতি, ত্রৈলোক্যনাথ সান্নাল, দ্বিজেন্দ্রলাল বায়, রাসবিহারী মুখোপাধ্যায়,
কালীকৃষ্ণ চক্রবর্তী, হরনাথ বসু, হরিনাথ মজুমদার, গোবিন্দচন্দ্র দাস,
প্যারীমোহন কবিরত্ন, রাজা মহিমারঞ্জন রায় ও হবিচন্দ্র মিত্র।

পৌরাণিক সংগীতের রচয়িতাদের মধ্যে এঁদের নাম পাঁচ—হরিনাথ মজুমদার,
মদন মাস্টার, দাশবখি রায়, রাধানাথ মিত্র, আনন্দচন্দ্র মিত্র, গিরিশচন্দ্র ঘোষ,
মনোমোহন বসু, হরিশ্চন্দ্র মিত্র, দীনেশচরণ বসু, কেদারনাথ চক্রবর্তী,
হারমোহন চট্টোপাধ্যায়, অম্বিকাচরণ গুপ্ত, কৈলাসনাথ মুখোপাধ্যায়, বাখালদাস
নাগচৌধুরী, কৃষ্ণদন বিদ্যাপতি, রাজকৃষ্ণ রায়, দুর্গাপ্রসন্ন চৌধুরী, মধুসূদন,
বামচন্দ্র চক্রবর্তী, কৃষ্ণকমল গোস্বামী, রাধাকৃষ্ণ বৈরাগী, মুচিবাম মুখা, মধুসূদন
কিন্নর, আশুতোষ দেব, রমাপতি বায়, বনোয়ারি নাগ, জগন্নাথপ্রসাদ বসু,
দেওয়ান গঙ্গাগোবিন্দ সিংহ, রাজা মহেন্দ্রলাল খান, প্রাণবল্লভ মুখোপাধ্যায়
যতনাথ, শরচ্চন্দ্র সরকার, অতুলকৃষ্ণ মিত্র, ও মল্ললাল মিশ্র।

ঐতিহাসিক সংগীতের কয়েকজন রচনাকারের নাম—আনন্দচন্দ্র মিত্র,
মনোমোহন বসু, কৃষ্ণকমল গোস্বামী, যতুনাথ দাস, রাজা মহিমারঞ্জন, দাশবখি,
বৌদ্ধনাথ, কৃষ্ণচন্দ্র সিংহ, দীনেশচরণ বসু, মদন মাস্টার, কালীবাবু, হবিমোহন
বায়, চন্দ্রমোহন শাপলা, হবিনাথ মজুমদার, কামিনী রায়, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ,
দ্বিজেন্দ্রলাল, ত্রৈলোক্যনাথ, গিরিশচন্দ্র, কার্ল মির্জা, ভোলানাথ চক্রবর্তী,
গোবিন্দচন্দ্র রায়, রমাপতি রায়, রেবতীমোহন গঙ্গোপাধ্যায়, হরিনাথ সেন,
বনমোহন বন্দ্যোপাধ্যায়, মতিলাল রায়, হরিশচন্দ্র তালুকদার, মহাতাবাদ,
রাজকৃষ্ণ রায়, কেদারনাথ রায়, শ্রীপতি চক্রবর্তী, কালীকৃষ্ণ চক্রবর্তী, কৃষ্ণদন
চট্টোপাধ্যায়, অতুলকৃষ্ণ মিত্র, প্যারীমোহন কবিরত্ন, প্রমথনাথ মিত্র, কিশোরী
মোহন শর্মা, যোগীন্দ্রচন্দ্র মুখোপাধ্যায়, বিশ্বনাথ দে, কুঞ্জবিহারী বসু, অভয়াচরণ
ব্রট্টাচার্য, অঘোরনাথ পাঠক, শরচ্চন্দ্র সরকার, হরিপ্রসাদ দেবশর্মা, কামিনীকুমা
দত্ত, মতিলাল মুখোপাধ্যায়, শ্রীকান্ত শর্মা।

শ্রামবিষয়ক, বাউল, বৈরাগ্যপন্থী দেহতত্ত্ববিষয়ক গানের কবিসংখ্যা উনিশ
শতকে অনেক বৃদ্ধি পেয়েছে। খ্রীষ্টীয় ধর্মসংগীতেও রচয়িতাদের নাম বিশেষ
মেলেনি। বিবিধ সংগীতপর্ধ্যায় এইসব কবির নাম পাওয়া যায়—কৃষ্ণদন

বিজ্ঞাপতি, অমৃতলাল বসু, ধীরাজ, প্যারীমোহন কবিরত্ন, অতুলকৃষ্ণ মিত্র, হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, কালীনারায়ণ গুপ্ত, কুঞ্জলাল নাগ, রাধানাথ মিত্র, আদিত্যকুমার চট্টোপাধ্যায়, চন্দ্রনাথ দাস, রাজকুমার চক্রবর্তী, গঙ্গাধর চট্টোপাধ্যায়, গিরিশচন্দ্র, অক্ষয়কুমার বড়াল, দামোদর মুখোপাধ্যায়, হরিনাথ মজুমদার, অক্ষরচন্দ্র সেন, রবীন্দ্রনাথ, শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর, ত্রৈলোক্যনাথ সান্তাল, দীননাথ ধর, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ, দীনবন্ধু, রাজা মহিমারঞ্জন, দ্বিজেন্দ্রলাল, কৃষ্ণবিহারী দেব, ওয়াজিদ আলি সা, অমরচন্দ্র দত্ত, রাজা কমলকৃষ্ণ সিংহ ও যদুনাথ মুখোপাধ্যায় প্রভৃতি।

২

প্রাচীন কবিদের গীতসংগ্রহে ঐশ্বর গুপ্তই সর্বপ্রথম জাতীয় অমরাগ প্রকাশ করে সংবাদপ্রভাকরে লিখেছিলেন—“এতদ্দেশীয় যে সকল প্রাচীন কবিমহাশয়ের! বঙ্গভাষায় কবিতা রচনা করিয়াছেন, তাঁহারদিগের প্রণীত পুৰাতন কবিতা ৬ সংগীতসকল এবং সেই পুৰুষের জীবনবৃত্তান্ত লিখিয়া যিনি আমাদের নিকট প্রেরণ করিবেন. আমরা মহোপকার স্বীকারপূর্বক যাবজ্জীবন তাঁহার স্থানে রতজ্ঞতাৰ্থে বন্ধ রহিব এবং তাঁহাকে দেশহিতৈষী দলের প্রধান শ্রেণীমধ্যে গণ্য করিব। এই মহামঙ্গলময় ব্যাপারে ব্রহ্ম ও শ্রম স্বীকারজন্ত যদি সত্য কষ্ট কিঞ্চিৎ অর্থ প্রত্যাশা করেন. আমরা যথাসাধ্য ও যথাসম্ভব তৎপ্রদানেও বিরত হইব না। জগদীশ্বর স্বামাদিকে ধন দেন নাই, কেবল এক মন দিয়াছেন, স্বতরাং ধনের দ্বারা কিছুই করিতে পারি না, শুদ্ধ মনের দ্বারা পণের ব্যাপারে যতদূর পর্যন্ত কবিতা পারি তাহাই করিয়া থাকি।...”

উনিশ শতকের শেষদিকে বাঙলাদেশে সংগীতসংকলনের সংখ্যা দেখে মনে হয়, গুপ্ত কবি জীবিত থাকলে গভীর তৃপ্তি ও সন্তোষ লাভ কবতেন। স্ববর্ণ তিনি যে অর্থে প্রাচীন গীতসংকলনে যত্নবান ছিলেন, উনিশ শতকের শেষ পর্যায়ের গীতসংকলনগুলি সেই ধরনের কিছু গবেষণাধর্মী ঐতিহাসিক কীর্তি হয়ে ওঠেনি। তাছাড়া বাঙলা গানের ক্রমবর্ধমান জনপ্রিয়তাবশত সাহিত্য প্রীতির সঙ্গে ব্যবসায়িক সাফল্যই তাদের প্রকাশের নেপথ্যে সক্রিয় ছিল। তদুপেক্ষে গুলির সঙ্গে ঐশ্বরচন্দ্র গুপ্তের একদাপ্রার্থিত নিবেদনের স্বল্প সংযোগকে স্বীকার করা যায় না। অণোরনাথ মুখোপাধ্যায়সংকলিত ‘গীতরত্নমালা’ এইরূপ একটি তদুল্লভ সংকলন। ১৩০৩ বঙ্গাব্দের ১ মাঘ তারিখে লিখিত ভূমিকায় সংকলক এই সংগ্রহের কৈফিয়ৎস্বরূপ জানিয়েছিলেন—

“কলিকাতা ও বটতলা অষ্টান্ত হান হইতে নানাপ্রকার বঙ্গীয় সংগীত-পুস্তক মুদ্রিত ও প্রচারিত হইতেছে, কিন্তু একাধারে বিভিন্নবিষয়ক উক্ত গীতাবলীর পুস্তকের সংখ্যা অতি অল্প। শ্রীযুক্ত বৈষ্ণবচরণ বসাকদ্বারা প্রকাশিত ‘সংগীতসংগ্রহ’, বসাক এও সন-প্রকাশিত ‘বিশ্বসংগীত’ এবং শ্রীযুক্ত নবকান্ত চট্টোপাধ্যায় দ্বারা সংগৃহীত ঢাকাঘরে মুদ্রিত ‘সংগীতমুক্তাবলী’ এই তিনখানি পুস্তক কিয়ৎপরিমাণে সেই অভাব নিরাকরণ করিয়াছে। একাধারে নানাবিষয়ক গীত এই তিনখানি পুস্তকেই আছে। কিন্তু আমি সাধারণের মত যতদূর জানিতে পারিয়াছি তাহাতে ঐ পুস্তকগুলির গ্রন্থনপ্রণালী অনেকের অসুখমোদিত নহে, রাগরাগিণীর শৃঙ্খলারক্ষা হয় নাই এবং কোন কোন গীত অযথাস্থানে সন্নিবেশিত অসম্পূর্ণ অথবা বিকৃত হইয়াছে। এই সকল দেখিয়া স্তনিয়া আমি এই ‘গীতরত্নমালা’ প্রকাশ করিতে সাহসী হইলাম।”

পূর্বতন গীতসংকলনগুলি কোন না কোনো অসম্পূর্ণতাই পরবর্তী গীতচয়নকদের নূতন কবে কাব্যগীতসংগ্রহের প্রেরণা হয়েছে। কিন্তু এহ ভূমিকা বা কৈফিয়ৎসঙ্গেও আলোচ্য গীতসংকলনগুলির কোনোটাই সবাংশে স্বয়ংসম্পূর্ণ হয়ে উঠতে পারেনি, যদিচ আধুনিককালে উক্ত পর্বের ইতিহাসরচনায় সংকলনগুলির প্রয়োজনীয়তা অবশ্যস্বীকার্য। ‘গীতরত্নমালা’র সংকলয়িতা প্রাচীন লুপ্তপ্রায় বা অবহেলিত সংগীতসংগ্রহের জ্ঞাত গুপ্ত কবির মতই আগ্রহ প্রকাশ করে লিখেছেন—

“...বিশেষত দেবদেবীবিষয়ক ভক্তিরসের প্রাচীন গীতগুলি অমূল্য রত্ন-স্বরূপ এবং বঙ্গদেশের গৌরবের বস্তু।...আধুনিক গীত যে সমস্তই মন্দ তাহা আমি বলি না, উহাদের মধ্যে কোনো কোনো গীত উচ্চাসন পাইবার যোগ্য। তবে তাহাতে রামপ্রসাদের ভক্তি, হক ঠাকুরের কবিত্বশক্তি, রাম বসন্তর বিরহ-বেদনা, নিধুবাবুর প্রেমিকতা অথবা দাণ্ডারায়ের ভাবুকতা ও অনুপ্রাসেব ছটা দেখা যায় না। পূর্বতন কবিগণের অধিকাংশ গীতে যেরূপ রচনাচাতুর্য, রসমাধুর্য ও ভাবগাম্ভীর্য দেখা যায়, আধুনিক গীতের অধিকাংশে তাহা বিরল।”

অঘোরনাথের কাব্যগীতচয়নিকটি দুটি খণ্ডে বিভক্ত, প্রথম খণ্ডে ‘পরমার্থ-তত্ত্বপ্রিয়’ এবং দ্বিতীয় খণ্ডে ‘প্রেমতত্ত্বপ্রিয়াদিগের উপযোগী’ গান সংকলিত হয়েছে। প্রথম খণ্ডে দেবদেবীবিষয়ক গীত, রামপ্রসাদী, বাউল, ব্রহ্মসংগীত, প্রাচীন (দাড়া) কবির এবং পাঁচালির ঠাকুরানী ও সখীসংবাদবিষয়ক গীত, দাশবাহি রায়ের গীতাবলী, কৃষ্ণলীলাবিষয়ক গীত, হিন্দি কলাবতী প্রভৃতি বিবিধবিষয়ক গীতের মোট সংখ্যা ২৪০৫। দ্বিতীয় খণ্ডে বাঙলা টপ্পা, কবি ও পাঁচালির বিরহ,

সখের ও পেশাদারি ষাড়া এবং রহস্যাদি বিবিধবিষয়ক আরও অনেক গান আছে । সংকলনিতা দাবি করেছেন যে তিনি ‘বিষয় ভাব ঘটনা এবং রাগিণী অনুসারে গীতগুলি’ সাজিয়েছেন । তাছাড়া মোটামুটি সম্ভাব্য আকার গ্রন্থাদির সংবাদও তিনি দিয়েছেন । দেবতাবিষয়ক গানগুলির মধ্যে গনেশ-শিব-হরী-বিষয়ক গীত, হাববিষয়েব অন্তর্গত কীর্তন ও বাউল সংগীতের কিছু কিছু তিনি শিবপুর বাউল সম্প্রদায়ের রমানাথ ভট্টাচার্যের কাছ থেকে পেয়েছেন এবং অন্যান্য গান ‘বিশংগীত’ ও ‘সংগীতমুক্তাবলী’ থেকে গৃহীত । সাধারণ ব্রাহ্মসমাজপ্রকাশিত গ্রন্থাদি থেকেই ব্রাহ্মসংগীতগুলি প্রাপ্ত । দেবীবিষয়ক গানের (সরস্বতী, গঙ্গা, শ্রামা, রামপ্রসাদী, আগমনী, বিজয়া পর্যায়ভুক্ত গানগুলির) এবং রামপ্রসাদীর অধিকাংশ ‘প্রসাদপ্রসঙ্গ’ থেকে, শ্রামাবিষয়ক কতকগুলি ‘সাধকসংগীত’ ও ‘সংগীতসাগর’ থেকে গৃহীত । রুঞ্চলীলাবিষয়ক গানগুলি নানা স্থান থেকে, প্রাচীন দাডাকবিব গানগুলি ব্যক্তিগত স্ত্রে ও কেদারনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘গুপ্ত রত্নোদ্ধার’ থেকে, দাশরথির গীতগুলি গ্রন্থাদি থেকে এবং অন্যান্য গানগুলি নানা স্ত্র থেকে সংগৃহীত । ‘সংগীতরত্নমালা’র গীতকাবদের স্ববিস্তৃত নামতালিকা এখানে উদ্বৃত্ত করা যেতে পারে—

অচ্যুতানন্দ গোসাঁই, অটলবিহারী বাউল, অতুলরুঞ্চ মিত্র, অমৃতলাল গুপ্ত, অমৃতলাল ভাট্টা, অধিকাচরণ গুপ্ত, অযোধ্যানাথ পাকডাশী, অক্ষয়কুমার সেনগুপ্ত, আনন্দকিশোর, আনন্দচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, আনন্দচন্দ্র মিত্র, আশুতোষ দেব, ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত, ঈশ্বরচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, ঈশ্বরচন্দ্র দাস, ঈশ্বরচন্দ্র শর্মা, উদ্ধব দাস, উপেন্দ্রনাথ ঠাকুর, উমানাথ চট্টোপাধ্যায়, উমেশচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, উমেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায়, ওয়াজিদ আলি সা, কমলরুঞ্চ সিংহ (বাজা), কমলাকান্ত ভট্টাচার্য, কালাচাঁদ দাস, কালিদাস ভট্টাচার্য, কালিদাস সরকার, কালীনাথ রায়, কালীপদ দাস, কালীপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়, কালীপ্রসন্ন সিংহ, কালী মিজা, কালীনাথ চট্টোপাধ্যায়, কীরণচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, রুঞ্চকমল গোস্বামী, রুঞ্চকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, রুঞ্চচন্দ্র মজুমদার, রুঞ্চচন্দ্র রায় (রাজা), রুঞ্চমোহন ভট্টাচার্য, রুঞ্চমোহন মজুমদার, কেদারনাথ চক্রবর্তী, কৈলাসনাথ মুখোপাধ্যায়, গঙ্গা-গোবিন্দ সিংহ, গঙ্গাধর চট্টোপাধ্যায়, গণেন্দ্রনাথ ঠাকুর, গদাধর মুখোপাধ্যায়, গিরিশচন্দ্র কুণ্ড, গিরিশচন্দ্র ঘোষ, গিরিশচন্দ্র মুখোপাধ্যায়, গুরুদাস চক্রবর্তী, গুরুদাস চট্টোপাধ্যায়, গোপীমোহন সেন, গোবিন্দচাঁদ গোস্বামী, গোবিন্দ দাস, গোবিন্দচন্দ্র অধিকারী, গোবিন্দচন্দ্র মজুমদার, গোবিন্দচন্দ্র রায়, গোসাঁই দাস, সরকার, গোসাঁইলাল, গোসাঁই সদানন্দ, গৌরমোহন রায়, গৌরমোহন সরকার,

চন্দ্রকান্ত মুখোপাধ্যায় (ভায়রত), চুনিলাল মিত্র, জগন্নাথপ্রসাদ বসু, জয়নারায়ণ বন্দ্যোপাধ্যায়, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ, ঠাকুরদাস চক্রবর্তী, তারকব্রহ্ম ভট্টাচার্য, তারানাথ দাস, তিনকড়ি বিখাস, ত্রৈলোক্যনাথ সান্যাল, দয়ালচাঁদ মিত্র, দাশরথি রায়, দিগম্বর ভট্টাচার্য, দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর, দ্বিজেন্দ্রলাল রায়, দিনেশচরণ বসু, দীননাথ চট্টোপাধ্যায়, দীনবন্ধু মিত্র, দীন বাউল, দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর, ধনকৃষ্ণ রায় চৌধুরী, নগেন্দ্রনাথ চট্টোপাধ্যায়, নগেন্দ্রনাথ সরকার, নন্দকুমার রায় (দেওয়ান), নন্দলাল রায়, নন্দকিশোর মোদক, নবীনচন্দ্র চক্রবর্তী, নবীনচন্দ্র দত্ত, নবীনচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, নরচন্দ্র রায় (রাজা), নরেশচন্দ্র ভট্টাচার্য, নিমাইচরণ মিত্র, নীলাদ্র মুখোপাধ্যায়, নীলকণ্ঠ অধিকারী, নীলকমল হালদার, নীলমণি ঘোষ, নীলরতন হালদার, পঞ্চানন গোস্বামী, পরাণচন্দ্র চন্দ্র, পবাণচন্দ্র মিত্র, পার্বতীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়, পীতাম্বর পাইন, পুণ্ডরীকাক্ষ মুখোপাধ্যায়, পূর্ণচন্দ্র সিংহ, প্রফুল্লচন্দ্র গাংগুলি, প্রমথনাথ গোস্বামী, প্রসন্নকুমার সরকার, প্রাণকৃষ্ণ হালদার, প্যারীচাঁদ মিত্র, প্যারীমোহন কবিরত্ন, প্রিয়নাথ বিখাস, প্রিয়নাথ মল্লিক, বাউল ফিরিচাঁদ, বঙ্কিমচন্দ্র, বরদাচরণ গুপ্ত, ববদারজ্ঞান শীল, বলাইচাঁদ গোস্বামী, বিজয়কৃষ্ণ গোস্বামী, বিজয়নাথ মুখোপাধ্যায়, বিপ্রদাস তর্কবাগীশ, বিশ্বনাথ দে, বিষ্ণুরাম চট্টোপাধ্যায়, বিহারীলাল, বেচারাম চট্টোপাধ্যায়, বেণীমাধব দাস, ব্রজমোহন রায়, ব্রজেন্দ্রকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, ভাষ্করসিংহ, ভুবনচন্দ্র বায়, ভোলানাথ মুখোপাধ্যায়, মতিলাল রায়, মদন মাস্টার, মদনমোহন তর্কালংকার, মধুসূদন কান, মধুসূদন দত্ত, মনোমোহন বসু, মহিমানাথ হালদার, রাজা মহেন্দ্রলাল খান, মহেশচন্দ্র বোষ, মহেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায়, মোহনচাঁদ দাস, যতুনাথ দাস, যতুনাথ ভট্টাচার্য, যতুনাথ মুখোপাধ্যায়, রঘুনাথ দাস, রঘুনাথ দেওয়ান, রবীন্দ্রনাথ, রমানাথ ভট্টাচার্য, রমাপতি বন্দ্যোপাধ্যায়, রসিকচন্দ্র রায়, রাখালদাস চক্রবর্তী, রাজকিশোর বন্দ্যোপাধ্যায়, বাজকৃষ্ণ রায়, রাজমোহন আশ্বলি, রাজমোহন মদক, রাধানাথ মিত্র, রামকুমার পত্রনবীশ, রামকৃষ্ণ রায়, রামগোপাল মুখোপাধ্যায়, রামচন্দ্র চক্রবর্তী, রামচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, রামচন্দ্র বসু, রামচন্দ্র ভট্টাচার্য, রামচাঁদ মুখোপাধ্যায়, রামতারক সেন, রামতলাল নন্দী, রামনাবায়ণ তর্করত্ন, রামপ্রসাদ চক্রবর্তী, রামপ্রসাদ, রামমোহন, রামশংকর ভট্টাচার্য, রামসুন্দর রায়, রামসুন্দর সিংহ, রামানন্দ রায়, রুগ্মিণীকান্ত ভট্টাচার্য, রূপচাঁদ পক্ষী, লক্ষ্মীনারায়ণ চক্রবর্তী, শম্ভুচন্দ্র রায়, শশিশেখর রায়, শ্রীমাচরণ ব্রহ্মচারী, শিবচন্দ্র বিহার্য, (রাজা) শিবচন্দ্র রায়, শিবচন্দ্র সরকার, শিবনারায়ণ অগ্নিহোত্রী, শ্রীকৃষ্ণপ্রসন্ন সেন (পরিব্রাজক), শ্রীধর কথক, শ্রীনাথ গোস্বামী, শ্রীশচন্দ্র রায়,

সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর, সাতকড়ি রায়, সীতানাথ মুখোপাধ্যায়, স্বরত সেন, হরচন্দ্র, স্বর্ণকুমারী দেবী, হরপ্রসাদ দীর্ঘাঙ্গী, হরিচরণ শর্মা, হরিনাথ মজুমদার, হরিমোহন চট্টোপাধ্যায়, হরিশ্চন্দ্র মিত্র, হরেন্দ্রনারায়ণ ভূপ, হলধর চক্রবর্তী ইত্যাদি।

৩

বাঙলা কাব্যসংগীতসংগ্রহে বৈষ্ণবচরণ বসাকের নাম স্মরণীয় হয়ে থাকবে। তিনি ‘সংগীতসংগ্রহ’ এবং ‘বিধিসংগীত’ নামে দুখানি গীতসংকলন প্রকাশ করেন এবং ‘পরমার্থ সংগীত’ (১৯২৬) নামে একটি স্বরচিত ভক্তিমূলক গানের গ্রন্থ প্রকাশ করেছিলেন। ‘সংগীতসংগ্রহের’ বহু গানই অখোরনাথ মুখোপাধ্যায় তাঁর ‘গীতরত্নমালা’য় গ্রহণ করেছেন। বৈষ্ণবচরণ বসাক, স্বামী বিবেকানন্দের সহযোগে ‘সংগীতকল্লতক’ (১৮৮৭) সম্পাদনা করেছিলেন। ‘বিধিসংগীত’ (১৩৩৪) অপেক্ষাকৃত পরবর্তীকালে প্রকাশিত হলেও এটি মুখ্যত প্রাচীন গীতের সমগ্র সংকলন এবং সংগীতবিষয়ক কোষগ্রন্থের তুল্য^৬। ভূমিকায় বৈষ্ণবচরণ লিখেছেন—

“অস্বদেশে বংমান অবস্থায় সংগীতজগতে দুইটি প্রধান বিভাগ দৃষ্ট হয়। একদিকে সংগীত আয়ত্তকারী ওস্তাদগণ, সাধারণ লোকের সংগীতশিক্ষার স্বাবধা অস্ববিধার প্রতি আদৌ দৃষ্টি না করিয়া, আপনাবাই সংগীতের সৌন্দর্যে বিমুগ্ধ হইয়া সংগীতস্বরা পান করিতেছেন। অপরদিকে, স্তরলয়বিবজিত কুর্কাচপর্ণ সংগীতানার্ভিক্স ব্যক্তিগণ, সংগীতশাস্ত্রকে যদৃচ্ছা বিকৃত এবং বিকলাঙ্গ করিয়া, সংগীতকে অশুদ্ধ আমোদরূপে পরিগণিত করিতে কৃতনংকল্প হইয়াছেন। ফলতঃ একাল পর্যন্ত সংগীতসম্বন্ধে যে সমুদয় পুস্তক মুদ্রিত হইয়াছে, সেগুলিও এই উভয়বিধ দলের উপযোগী। এদিকে যেমন সংগীতবিশারদদিগের গবেষণাপূর্ণ পুস্তকসকল সংগীতের স্বস্বত্ব আলোচনায় পরিপূরিত, অপরদিকে সেইরূপ বটভলার সরস্বতীর বরপুত্রগণেব অশুদ্ধ ভ্রমশূর্ণ গ্রন্থগুলি সংগীতশাস্ত্রের প্রতি লোকের অশ্রদ্ধা উৎপাদন কবিতোছে।”

সাধারণ পাঠকের স্ববিধার জন্তই বৈষ্ণবচরণ এই ‘বিধিসংগীত’ প্রকাশ করেছেন। ‘বিধিসংগীত’ নামকরণ সত্ত্বেও কয়েকটি হিন্দি-ব্রজবুলি গান ও ইংরাজি চার্সংগীত জাতীয় সংগীত ব্যতীত এই সংকলন মুখ্যত উনিশ শতকের বাঙলা কাব্যসংগীতেরই। সম্পাদক লিখেছেন—

“ইহার দ্বিতীয় অংশে ধর্ম সমাজ, প্রেম, রহস্য প্রভৃতি বাবতীয় ভাবের

উৎকৃষ্ট উৎকৃষ্ট গীতগুলি শ্রেণীবিভাগপূর্বক যথাস্থানে সন্নিবেশিত হইয়াছে।" সকল সম্প্রদায়ের ও সকল ধরনেরই বিস্তর গীত যত্নসহকারে সংগৃহীত হইল।"

এই গ্রন্থের গীতসংখ্যা প্রায় সহস্র এবং গীতকারদের নাম কেবল হটীপত্রে লিখিত। বিষয় ও গীতিকারদের নাম সন্নিবেশিত হল—

জাতীয় সংগীত পর্যায়ে—গোবিন্দচন্দ্র রায়, রবীন্দ্রনাথ, কিরণচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, বিজ্ঞানী (নীল আন্দোলনবিষয়ে রচিত গান), শিবনাথ শাস্ত্রী, উপেন্দ্রনাথ দাস, হীরেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায়, ভগবানচন্দ্র দাস, হরেন্দ্রচন্দ্র বসু, দ্বিজেন্দ্রনাথ, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ও অবিনাশচন্দ্র মিত্র।

ব্রহ্মসংগীত পর্যায়ে—সত্যেন্দ্রনাথ, বিষ্ণুরাম, রবীন্দ্রনাথ, ত্রৈলোক্যনাথ, আনন্দচন্দ্র মিত্র, গুণেন্দ্রনাথ, রামমোহন, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ, চিরঞ্জীব শর্মা, দ্বিজেন্দ্রনাথ, উপেন্দ্রনাথ রায়চৌধুরী, দেবেন্দ্রনাথ, শিবনারায়ণ অগ্নিহোত্রী, অযোধ্যানাথ পাকডালী, দীনেশচরণ বসু, পুণ্ডরীকাক্ষ মুখোপাধ্যায়, কৃষ্ণমোহন মজুমদার, নন্দলাল বন্দ্যোপাধ্যায় ও বেচারাম চট্টোপাধ্যায়।

সংকীর্তন পর্যায়ে—চিবঞ্জীব শর্মা, পুণ্ডরীকাক্ষ মুখোপাধ্যায়, ত্রৈলোক্যনাথ মাণ্ডাল, কুঞ্জবিহারী দেব ও প্রসন্নচন্দ্র মজুমদার।

শাস্ত্রাসংগীত পর্যায়ে—বিপ্রদাস তর্কবাগীশ, কিশোরীমোহন, নবীনচন্দ্র চক্রবর্তী, বামপ্রসাদ, সৈয়দ জাফর, আশুতোষ দেব, রসিকচন্দ্র রায়, মহারাজ কৃষ্ণচন্দ্র, নীলাধর মুখোপাধ্যায়, জগন্নাথপ্রসাদ বসু, গিরিশচন্দ্র ঘোষ, কালী মির্জা, কমলাকান্ত, ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত, দাশবতী, প্যারীমোহন কবিরত্ন, কালীকণ্ঠ কাব্যতীর্থ, রাজা শ্রীশচন্দ্র রায়, কালিদাস ওটাচার্য, নবকিশোর মোদক, কালিদাস সরকার, মহারাজা রামকৃষ্ণ রায়, রূপচাঁদ পক্ষী, রাজা হরেন্দ্রনারায়ণ ভূপ, ব্রজমোহন রায়, রাখালদাস চক্রবর্তী, মহারাজা শিবচন্দ্র রায়, বামতলাল মুন্সি, অচ্যুত গোস্বামী, শিবচন্দ্র সরকার ও তারিণী দেবী।

কৃষ্ণবিষয়ক সংগীত পর্যায়ে—দাশরথি, রামচাঁদ মুখোপাধ্যায়, গিরিশচন্দ্র, দেওয়ান রঘুনাথ রায়, চন্দ্রকান্ত মুখোপাধ্যায়, বিজয়নাথ মুখোপাধ্যায়, বাজা পূর্ণচন্দ্র সিংহ, বিহারীলাল চট্টোপাধ্যায়, বলাইচাঁদ গোস্বামী, লক্ষ্মীনারায়ণ চক্রবর্তী, কালীকণ্ঠ কাব্যতীর্থ, গোবিন্দ অধিকারী, ফকিরচাঁদ, জ্ঞানানন্দ, রাখালচন্দ্র দে, বঙ্কিমচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, নগেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, দয়ালচাঁদ মিত্র, রামপতি বন্দ্যোপাধ্যায় (বমাপতি?) ও তার স্ত্রী, দীনবন্ধু মিত্র, কেশবনাথ চৌধুরী, বিজয়নাথ মুখোপাধ্যায়, কুঞ্জবিহারী বসু, শ্রীধর কথক, রবীন্দ্রনাথ ও রাজা মহেন্দ্রলাল খান। এই পর্যায়ের অন্তর্গত প্রভাসবজ্র,

কলকল্পভঞ্জন, কীর্তন, নন্দবিদায়, প্রভাস ও কালীয়দমন শিরোনামায় এঁদের গান সংকলিত হয়েছে—ভোলানাথ মুখোপাধ্যায়, নগেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, কৃষ্ণকমল গোস্বামী, রামচাঁদ মুখোপাধ্যায়, গিরিশচন্দ্র, রামপ্রসাদ, কুঞ্জবিহারী সেন, নবীনচন্দ্র চক্রবর্তী, রাখালদাস চক্রবর্তী, অক্ষয়কুমার গুপ্ত, কেদারনাথ চক্রবর্তী, বিশ্বনাথ দে, রাজকৃষ্ণ রায়, মধুসূদন কিষোর, নীলকণ্ঠ মুখোপাধ্যায়, কুঞ্জবিহারী দে, বিহারীলাল চট্টোপাধ্যায়, অতুলকৃষ্ণ মিত্র, জ্ঞানচন্দ্র বসাক, রাখালদাস শর্মা, বাহুদেব, মোহনদাস, দীনবন্ধু, বাধাকৃষ্ণ বৈরাগী^১, কুঞ্জবিহারী দেব প্রভৃতি ।

বিবিধ ধর্মসংগীত পর্যায়ে—প্যারীমোহন কবিরত্ন, চন্দ্রকান্ত ঝায়রত্ন, বিহারীলাল চক্রবর্তী, গুরুদাস চট্টোপাধ্যায়, দাশরথি, মহেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায়, মদনমোহন তর্কালংকার, রাখালদাস চক্রবর্তী, গিরিশচন্দ্র, রাজকৃষ্ণ রায়, প্যারীচাঁদ মিত্র, দিগম্বর ভট্টাচার্য, রামপ্রসাদ সেন, আনন্দচন্দ্র দাস । এই অংশে খ্রীষ্টীয় ধর্মসংগীত, আল্লার উপাসনাসংগীত, বামবল্লভীদের গান, ঝাড়ানেডীর গান, কর্তাভজ্ঞাদের গান প্রভৃতি অজ্ঞাত কবিরচিত একাধিক গীত সংকলিত হয়েছে ।

বাউল সংগীত পর্যায়ে—কালীপ্রসন্ন সিংহ, রামগোপাল, শ্রীরূপ গোসাই, কাঙাল অটল, ফিকিরচাঁদ, কেশব সাই, পঞ্চানন গোস্বামী, যাহ্ন দাস, বিষ্ণুরাম, চন্দ্রকান্ত ঝায়রত্ন, দীন বাউল, কাঙাল ফকির, মতিলাল রায়, রামগোপাল মুখোপাধ্যায়, অক্ষয়কুমার সেন, হরিনাথ মজুমদার, কালীনারায়ণ গুপ্ত ।

পরমার্থ সংগীত পর্যায়ে—অক্ষয়কুমার গুপ্ত, দাশরথি, ফিকিরচাঁদ, প্যারীমোহন কবিরত্ন, দীন বাউল, জীবনকৃষ্ণ গোস্বামী, গিরিশচন্দ্র, রবীন্দ্রনাথ, রুঞ্চন্দ্র মজুমদার, নীলাশ্বব মুখোপাধ্যায়, ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত, রামপ্রসাদ, মহতাপচাঁদ, মহেন্দ্রলাল খান, দ্বিজ হরি ও হরিনাথ মজুমদার ।

দেহতত্ত্ব পর্যায়ে—রামগোপাল মুখোপাধ্যায়, নন্দকুমার কবিরত্ন, বৈষ্ণবচরণ বসাক [গানে কেশবচাঁদ দরবেশ ভণিতা], ফিকিরচাঁদ ।

ঠাকুরপনবিষয়ক সংগীত পর্যায়ে (দক্ষয়জ্ঞ ও ভগবতীর বাল্যলীলা)—মহেশচন্দ্র চক্রবর্তী, গিরিশচন্দ্র, রাধানাথ মিত্র, রামপ্রসাদ, মদন মাস্টার, গৌরমোহন রায়, দাশরথি, নরচন্দ্র শর্মা, ও রাজকৃষ্ণ রায় ।

আগমনী-বিজয়া পর্যায়ে—দাশরথি, রাখালদাস চক্রবর্তী, হরিনাথ মজুমদার, কেদারনাথ চক্রবর্তী, মহেন্দ্রলাল খান, হরিমোহন চট্টোপাধ্যায়, অধিকাচরণ গুপ্ত, রাধানাথ মিত্র ও মধুসূদন ।

রামলীলা, রাবণবধ, মেঘনাদবধ পর্যায়ে—গিরিশচন্দ্র, দাশরথি, হরিশচন্দ্র তর্কালংকার, মহতাপচাঁদ, রাজকৃষ্ণ রায় ও কেদারনাথ রায়।

পৌরাণিক সংগীত পর্যায়ে (কমলে কামিনী, হরিশচন্দ্র, ভীষ্ম শবশষা, কাননে দময়ন্তী, সীতার বনবাস, সীতাহবণ, অভিমত্যাবধ, দ্রৌপদীর বস্ত্রহরণ, শিবের স্তোত্র)—বাখালদাস চক্রবর্তী, যোগেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায়, অতুলকৃষ্ণ মিত্র, মনোমোহন বসু, রাধানাথ মিত্র, মতিলাল রায়, গিরিশচন্দ্র, শ্রীপতি চক্রবর্তী, প্রমথনাথ মিত্র, দাশরথি ও রূপচাঁদ পক্ষী।

কবিপাচালি হাফআখড়াই পর্যায়ে—অধিকাংশ গানই অজ্ঞাত বচয়িতাব, কবির নাম এই কটি মাত্র—ঠাকুরদাস চক্রবর্তী, হক ঠাকুর, রাম বসু, মনোমোহন বসু, বামসুন্দর, বাবু, ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত, দাশরথি ও রামচন্দ্র বসু।

প্রেমসংগীত পর্যায়ে—কৃষ্ণবিহাবী সেন, প্রফুল্লচন্দ্র মুখোপাধ্যায়, রাজকৃষ্ণ রায়, রবীন্দ্রনাথ, গিরিশচন্দ্র, পঞ্চানন বন্দ্যোপাধ্যায়, নিধুবাবু, গোপাল উড়ে, বিহারীলাল চক্রবর্তী, বঙ্কিমচন্দ্র, জ্যোতিবিন্দুনাথ, নবীনচন্দ্র সেন, ব্রজমোহন বায়, শ্রীধর কথক, বাধামোহন সেন, ছানকানাথ নায়, নগেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, অতুলকৃষ্ণ মিত্র, প্রমথনাথ মিত্র, হরীন্দ্রভূষণ চট্টোপাধ্যায়, লক্ষ্মীনাথায় চক্রবর্তী, রাধানাথ মিত্র, বৈষ্ণবচরণ বসাক, মধুসুদন, জীবনকৃষ্ণ সেন, অতুলকৃষ্ণ মিত্র, মদনমোহন তর্কালংকার, বিষ্ণুরাম চট্টোপাধ্যায়, কৃষ্ণবিহাবী বসু, কালীকৃষ্ণ চট্টোপাধ্যায়, তাবাজাদাবাবু, ভারতচন্দ্র রায়, হরিশচন্দ্র রায়, রামনাথায় চক্রবর্তী, স্বর্ণকুমারী দেবী, রাখালদাস চক্রবর্তী, বিনোদবিহাবী দত্ত, মহেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায়, মনোমোহন বসু, বংশীবদন চট্টোপাধ্যায়, অমতলাল বসু, কালীপদ বন্দ্যোপাধ্যায়, মথুরানাথ চট্টোপাধ্যায়, রাধামোহন দাস, শশিশেখর বায়, কৃষ্ণকান্ত পাঠক, গঙ্গাগোবিন্দ গুপ্ত, মধুসুদন কিল্লর।

সামাজিক সংগীত পর্যায়ে—রাসবিহারী মুখোপাধ্যায়, নিশিকান্ত চট্টোপাধ্যায়, বিহারীলাল চক্রবর্তী, প্যারীমোহন কবিবত্ত, দাশরথি, আনন্দচন্দ্র মিত্র, কৃষ্ণধন বিজ্ঞাপতি, কাঁডাদাস, অমৃতলাল বসু, বামবতন ভট্টাচার্য, সন্দরীমোহন দাস, কালীপ্রসন্ন সিংহ, কালীকৃষ্ণ চক্রবর্তী, জ্ঞানচন্দ্র বসাক, দেবেন্দ্রনাথ মজুমদার, দুর্মুখ নন্দী, মনোমোহন বসু ও বৈষ্ণবচরণ বসাক। এই পর্যায়ে গানগুলির বিষয়গত শ্রেণীও আছে : যেমন—কৌলীজ প্রথা, সামাজিক কপটতা, বাল্য-বিবাহ, বাবুগিরি, ভণ্ডামি, কল্যাণদায়, ঘোর কলি, বিবাহের পণ, বহুবিবাহ, কলকাতা-মহিমা, কপট বদ্ধতা, উচ্চশিক্ষা, স্তরাপান, ওকালতি, বৈধবা, লাম্পট্য, কেরানি কলঙ্ক, মিউনিসিপাল কমিশনার ইত্যাদি।

ঐতিহাসিক সংগীত পর্যায়ে সিরাজদৌলার উক্তি, চৈতন্যলীলা, তাজমহল, লক্ষ্মণসেনের প্রতি পশুভগণ, পঞ্চাবের সৈন্যদের যুদ্ধসংগীত, কানপুরের হত্যাকাণ্ড, পৃথ্বীরাজের প্রতি সংযুক্তা, দিল্লির দরবাব প্রভৃতি বিষয় স্থান পেয়েছে। গীতিকারদের নাম—বাজা মহিমারঞ্জন রায়, চাঁদগোপাল গোস্বামী গিরিশচন্দ্র, গোবিন্দ গোসাঁই, গোবিন্দচন্দ্র বায়, জ্যোতিবিন্দনাথ^৮, স্বরূপচাঁদ গোসাঁই ও কালীচরণ ঘোষ।

ব্যক্তিবিষয়ক সংগীত পর্যায়ে বিজ্ঞাসাগর, কালীপ্রসন্ন সিংহ, দ্বাবকানাথ মিত্র, রামমোহন, স্বর্ণময়ী, দীনবন্ধু, কেশবচন্দ্র সেন, মধুসূদন, রিপন, রামকৃষ্ণদেব সম্বন্ধে স্মৃতিসংগীত আছে। তাছাড়া একটি ভিক্টোরিয়াপ্রশস্তি এবং স্বরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়েব বিলাত থেকে প্রত্যাগমন উপলক্ষে 'ও 'এলোকেশীর স্বামী নবীনচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়-এর দীপান্তর গমনকালে' দুটি গান আছে। এগুলির রচয়িতাদের মধ্যে আছেন—প্যারীমোহন কবিরত্ন, স্বরেন্দ্রচন্দ্র বসু, দীননাথ অধ্যোতা, গঙ্গাধর চট্টোপাধ্যায়, রাধামোহন দাস, হেমচন্দ্র, গিবিশচন্দ্র ও শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর।

ঘটনা পূর্ব ও উৎসবসংগীত পর্যায়ে কয়েকটি গান আছে। এগুলির বিষয় পৌষপার্বণ, কলকাতার কলের জল ও গ্যাসের আলো, কোনো অসতীর স্বামী-সম্পত্তিলাভ, নীলকবদের অত্যাচার, গঙ্গার পোল, জুবিলি, টেলিগ্রাফ, রেলওয়ে, মুদ্রযন্ত্রশাসন আইন ইত্যাদি। এই বিভাগে ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত, প্যারীমোহন কবিরত্ন, আনন্দচন্দ্র দাস, বিজ্ঞানভূমী, তিনকড়ি স্মৃতিরত্ন, রাধানাথ মিত্র, শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর ও শীতলাকান্ত চট্টোপাধ্যায়ের গান সংকলিত হয়েছে।

'বিশ্বসংগীত' সংকলনখানিকে কোনোমতেই আদর্শ সংকলন বলা যায় না। এই গ্রন্থে বহু গান 'অজ্ঞাত' কবিরচিত বলে ঘোষণা করা হয়েছে, অথচ পূর্বতন একাধিক গীতসংকলনে সেগুলির রচয়িতার নাম পাওয়া যায়। বিষয়বিভাগও ক্রটিপূর্ণ এবং অবহেলাক্রমে, কারণ একাধিক বিষয়ের গীত একই শ্রেণীতে স্থানান্তরিত করা যেত। দ্বিজেন্দ্রলালের দু'একটি মাত্র হাসিবি গান এতে স্থান পেয়েছে এবং বহু উল্লেখযোগ্য গীতিকারের গান বর্জিত হয়েছে। যে 'সংগীত-কল্পতরু' নামক পূর্বতন সংকলনকে ভিত্তি করে 'বিশ্বসংগীত' প্রস্তুত হয়েছে তার তুলনায় এ'টি অপকৃষ্ট সংকলন, তাতে সন্দেহ নেই। 'সংগীতকল্পতরু' সংকলনটির আলোচনা পরে করা হবে।

১৮৮১ খ্রীঃ ৩১ ডিসেম্বর তারিখসম্বলিত একটি গীতসংকলন ‘সংগীত-সহস্র’র, উল্লেখ এখানে অপ্রাসঙ্গিক হবে না। ‘কয়েকজন গ্রন্থকারের সম্মিলনে’ স্থাপিত এই প্রকাশনসংস্থার সঙ্গে কারা যুক্ত ছিলেন জানা যায় না, কিন্তু ‘সংগীত-সহস্র’ নিঃসন্দেহে সেকালের বাঙলাগানের একটি পরিচ্ছন্ন ও সুনির্গাচিত সংকলন। ভূমিকাস্বরূপ এখানে বাঙলা কাব্যসংগীত সম্পর্কে কয়েকটি মূল্যবান উক্তি আছে। গ্রন্থকারসমিতি বলেছেন—

“কবিতাই সাহিত্যের বহুখনি, এক একটি কবিতা এক একখানি অত্যাশ্চর্য হীরকখণ্ড। সেই কবিতা যখন স্ববলয়সংযোগে গানরূপে প্রকাশিত হয়, তখন তাহাব সমতুল দ্রব্য আর কিছুই দেখিতে পাওয়া যায় না। বাঙলা সাহিত্যের কবিতাই শ্রেষ্ঠ, বাঙলাগান আবার তাহাপেক্ষাও শ্রেষ্ঠ। বাঙলাগানের ন্যায় এমন মধুর ভাবময়, স্তললিত গান আর কোনো ভাষায় নাই। প্রাচীন বঙ্গ-সাহিত্যের কথা ছাড়িয়া দিলেও দেখা যায় যে, এমনকি আধুনিক বঙ্গ-সাহিত্যেও বঙ্গীয় কবিগণ গানরচনাতেই উৎকৃষ্টতা লাভ করিয়াছেন। বঙ্কিম, ববি, মনোমোহন, গিরিশ প্রভৃতি সকলেরই অগাধ রচনাপেক্ষা গানই শ্রেষ্ঠ।

এমন স্বন্দর যে গান তাহারও দেশে আদর নাই। বাঙলার শত শত স্বন্দর গান দিনদিন বিলুপ্ত হইয়া যাইতেছে, সেই সকল অতুলনীয় গানের একটি লোপ হইলে একটি বহু বিলুপ্ত হয় বসিলে অত্যাশ্চর্য হয় না। এ পর্যন্ত কেহ যত্ন কবিয়া বাঙলার সমস্ত স্বন্দর গান একত্রিত করিয়া তাহাদিগকে চিরস্থায়ী করিবার প্রয়াস পান নাই। যে দুইএকখানি সংগীতপুস্তক দেখা যায়, তাহার একগানিও সর্বাঙ্গস্বন্দর নহে। তাই আমরা বিশেষ যত্ন ও পবিত্রতায় কবিয়া এই সংগীত-সহস্র প্রকাশ কবিয়াছি। বাঙলাব প্রাচীন ও আধুনিক শ্রেষ্ঠ গীত সমস্ত আমরা ইহাতে সন্নিবেশিত করিবার চেষ্টা পাইয়াছি। প্রাচীন গানগুলি সংগ্রহ করিবার জন্য বিশেষ যত্ন করিয়াছি

বাঙলার প্রধান গীতরচয়িতাগণকে দুই প্রধান ভাগে বিভক্ত করা যায়, এক কবি, অপর সঙ্গীতকার। কবিগণ প্রধানত প্রেমের গান বা শ্রীমতী রাধার প্রেমের গান রচনা করিয়াছেন। সাধকগণ প্রধানত শ্রীমাসংগীতই রচিয়াছেন। আমাদের এই পুস্তকে কাজে কাজেই প্রেমের গান ও শ্রীমাসংগীত অধিক দেখিতে পাওয়া যাইবে। কিন্তু এ সম্বন্ধেও দুইএকটি কথা বলা আবশ্যিক,— আজকাল দেশে রূচিব বড়ই প্রাচুর্য, এমন অনেকে আছেন যাহারা প্রেমের নাম পর্যন্ত উল্লেখ করিতে অনিচ্ছুক। অনেকে আবার রাধার প্রেমের কথা মুখে

আনেন না। বাঙলায় সর্বোৎকৃষ্ট কবিছই প্রেমের গানে সমৃদ্ধ, এমন প্রেমকে পরিত্যাগ করিলে বাঙলা সাহিত্যের শ্রেষ্ঠ অলংকার সকল নষ্ট করা হয়, আর শ্রীমতী রাধার প্রেম,—যে প্রেমের জন্ত চৈতন্যের আয় মহাপণ্ডিত ও মহাজ্ঞানী উন্মত্ত হইয়াছিলেন, যে প্রেমে এখনও ভারতবর্ষের অর্ধেক লোক পাগল, তাহা বাদ দিলে ভারতবর্ষের রহিল কী? তবে যে সকল গানে কুপ্রবৃত্তির উদ্ভেজনা হইবার সম্ভাবনা, আমরা বিশেষ যত্ন ও সতর্কতার সহিত সে সকল গান পরিত্যাগ করিয়াছি। অনেকে আবার শ্রামাসংগীতগুলিকে সাকার উপাসনার গান বলিয়া ঘণার চক্ষে দেখেন, এই সকল গান সাকার কি নিরাকার উপাসনার গান, তাহা অনুগ্রহ করিয়া তাঁহারা একবার এইগুলি পাঠ করিয়া দেখুন। একপ ঈশ্বরপ্রেমেব গান, ভক্ত হৃদয়েব একপ ভাবব্যঞ্জক গান আর কোন ভাষায় নাই।”

‘সংগীত-সহস্রের’ সংকলনের প্রধান ত্রুটি অসম্পূর্ণ নির্দণ্ড—সমস্ত গানের গীতিকারদের নাম এতে সংগৃহীত হয়নি। তবে এর সৃষ্টিপত্রটি বিষয়বিভাগের বৈচিত্র্যের নির্দেশ দেয়। যেমন সাধারণ প্রেম, রুক্ষপ্রেম, শ্রামাপ্রেম, ও ঈশ্বরপ্রেম এই চারভাগে প্রধানত গ্রন্থটি বিভক্ত, নানাবিধ পর্যায়ে আরও কিছু গান আছে। সাধারণ প্রেমের উপবিভাগ—বসন্ত, আবেগ, বিরহ ও সম্ভাষণ। রুক্ষপ্রেম গানগুলি বৃন্দাবন, সখীগণ, শ্রীমতী রাধা ও শ্রীকৃষ্ণ এই চতুর্পর্যায়ে শ্রেণীবিভক্ত। শ্রামাপ্রেমেব কৈলাস, শ্রামা ও ব্রহ্ম এই তিন বিভাগে অনেকে আপত্তি কবতে পারেন। ঈশ্বরপ্রেমকে ‘জ্ঞানের গান’, ‘প্রাণের গান’, ‘ভাবের গান’ ও ‘সংকীর্তন’ এইভাগে পৃথকীকৃত কবা হয়েছে। ‘নানাবিধ’ বিভাগে পৌরাণিক, সামাজিক, জাতীয়, রহস্য, নানা ভাষায়, সর্বশ্রেণীর লুপ্ত সংগীত ও পরে প্রাপ্ত—এইভাবে গানগুলি সন্নিবেশিত।

‘বাঙালির গান’ নামক গত শতকের একটি বহুমূল্য ও গুরুত্বপূর্ণ কাব্যসংগীত সংগ্রহের কথা ইতিপূর্বে একাধিকবার আলোচিত হয়েছে। ১৩১২ সালে প্রকাশিত বঙ্গবাসী পত্রিকাব সম্বন্ধে সঞ্জিৎ এবং ‘অনুসন্ধান’ পত্রিকার সম্পাদক দুর্গাদাস লাহিড়ীসম্পাদিত ‘বাঙালির গান’ উনিশ-বিশ শতকের সংগীত-সংকলনগুলির মধ্যে নানাকারণে শ্রেষ্ঠ^{১০}। এই গ্রন্থের ভূমিকায় ভারতীয় সংগীতশাস্ত্র ও বাঙলা সংগীতের ঐতিহাসিক বিবর্তনের একটি সংক্ষিপ্ত বিবরণ আছে। সম্পাদক বহু যত্ন শ্রম ও অধ্যবসায় প্রাচীন গীতিকারদের জীবনী ও গীত সংগ্রহ করে লিখেছেন—

“বঙ্গসাহিত্যের স্তরম্য উত্তানে অসংখ্য সংগীতকুসুম প্রস্ফুটিত আছে।

বেলা মল্লিকা যুঁই জাতি যুগী গোলাপ গন্ধরাজ—সৌরভে সে উদ্যান আমোদিত করিয়া রাখিয়াছে ; অজ্ঞাত পলাশ কিংসুক অপরাজিতা জবা স্থলপদ্ম প্রভৃতি, —উদ্যান আলো করিয়া রহিয়াছে , আবার উদ্যানবৃত্তিপার্শ্বে, ঘেঁটু আকন্দ চিতা কালিকা প্রভৃতিরও অভাব নাই। বাঙালিগণ গান মাল্যরচনাব্যপদেশে এই উদ্যানে প্রবেশ করিয়া আমরা বহু পুষ্পচয়ন করিয়াছি। আমাদের অসংখ্যত নির্বাচনদোষে যদি গোলাপের পার্শ্বে ঘেঁটু গ্রন্থন করিয়া থাকি, সে ক্রটি সহৃদয়গণ মার্জনা করিবেন।”

ঊনবিংশ শতাব্দীর কাব্যসংগীত এবং গীতিসাহিত্য আলোচনায় এই গ্রন্থটি অপবিহার্য মনে হবে। এই সংকলনে গীতকারসংখ্যা দুইশতের মত এবং সংকলিত গীতসংখ্যা পাঁচ হাজারেরও অধিক। কবিদের নামতালিকা নিম্নরূপ—

অক্ষয়চন্দ্র সরকার, অক্ষয়কুমার বড়াল, অম্বিকাচরণ গুপ্ত, অতুলকৃষ্ণ মিত্র, অমৃতলাল গুপ্ত, অমৃতলাল বসু, অমরেন্দ্রনাথ দত্ত, অবোধানাথ পাকডাঙ্গী, অগ্নিনীকুমার দত্ত, আজ্জ গোস্বামী, আনটনী সাহেব, আনন্দময় মৈত্র, আনন্দচন্দ্র মিত্র, আনন্দচন্দ্র শিরোমণি, ঈন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত, ওয়াজিদ আলি, কমলাকান্ত ভট্টাচার্য, কালীপ্রসন্ন কাব্যবিশারদ, কালীপ্রসন্ন ঘোষ, কাঙাল ফিকিরচাঁদ (হরিনাথ), কালীনারায়ণ গুপ্ত, কালীনাথ বায়চৌধুরী, কালীপ্রসন্ন ভাটডী, কালী মির্জা, কাশীপ্রসাদ ঘোষ, কুঞ্জবিহারী দেব, কুমার শঙ্কুচন্দ্র, কুমার নরচন্দ্র, কুম্ভকান্ত বসু, কৃষ্ণকমল গোস্বামী, কৃষ্ণকান্ত পাঠক, কৃষ্ণগোপাল চক্রবর্তী, কৃষ্ণচন্দ্র মজুমদার, কৃষ্ণধন বিজাপতি, কৃষ্ণপ্রসন্ন সেন (কৃষ্ণানন্দ স্বামী), কৃষ্ণমোহন ভট্টাচার্য, কৃষ্ণেন্দ্র রায়, কৃষ্ণনাথ রায়চৌধুরী, কৃষ্ণমোহন মজুমদার, কেপ্তা মৃচি, কেশব সাঁই, কৈলাসনাথ মুখোপাধ্যায়, কীরোদপ্রসাদ বিজাবিনোদ, গদাধর মুখোপাধ্যায়, গঙ্গাচরণ সরকার, গণেন্দ্রনাথ ঠাকুর, গঙ্গাধর চট্টোপাধ্যায়, গির্জাচন্দ্র ঘোষ, গোঁজলা গুঁই, গোবিন্দ অধিকারী, গোপাল উড়ে, গোবিন্দমোহন বিজাবিনোদবারিধি, চন্দ্রকুমার চট্টোপাধ্যায়, চাকচন্দ্র রায়, জগন্নাথপ্রসাদ বসুমল্লিক, জয়নারায়ণ বন্দ্যোপাধ্যায়, জয়কুমার বর্ধনরায়, জগদ্বন্ধু ভদ্র, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ, ঠাকুরদাস দত্ত, ঠাকুরদাস চক্রবর্তী, তারাকান্ত কাব্যতীর্থ, তারাকুমার কবিরত্ন, ত্রৈলোক্যনাথ শর্মা (চিরঞ্জীব শর্মা), দয়ালচাঁদ মিত্র, দাশরথি রায়, দামোদর মুখোপাধ্যায়, দিগম্বর ভট্টাচার্য, দীননাথ ধর, দীন বাউল, দীনবন্ধু মিত্র, দীনেশচরণ বসু, দুর্গাদাস লাহিড়ী, দুর্গাদাস দে, দেওয়ান মহাশয়, দেওয়ান ব্রজকিশোর, দেওয়ান নন্দকুমার, দেওয়ান রামহুলাল, দেওয়ান গঙ্গাগোবিন্দ সিংহ, দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর, দ্বারকানাথ গাঙ্গুলি, দ্বিজপদ

বন্দ্যোপাধ্যায়, দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর, দ্বিজেন্দ্রলাল রায়, ধর্ম্মানন্দ মহাভারতী, ধীরাজ, নবীনচন্দ্র সেন, নবীনচন্দ্র চক্রবর্তী, নরেশচন্দ্র ভট্টাচার্য, নগেন্দ্রনাথ চট্টোপাধ্যায়, নিত্যানন্দ বৈরাগী, নিখিলনাথ রায়, নিকুঞ্জমোহন লাগিড়ী, নিধুবাবু, নিমাইচরণ মিত্র, নীলকণ্ঠ মুখোপাধ্যায়, নীলাশ্বব মুখোপাধ্যায়, নীলু ঠাকুর, নীলমণি পাটনি, নৃসিংহদাস ভট্টাচার্য, পঞ্চানন তর্করত্ন, পাগলা কানাই, পৌতাশ্বর পাইন, পলিনবিহারী লাল, প্যাবীচাঁদ মিত্র, প্রতাপচন্দ্র মজুমদার, প্যাবীমোহন কবিরত্ন, প্রফুল্লচন্দ্র গাঙ্গুলি, প্রমথনাথ বায়চৌধুরী, প্রমথনাথ সান্তাল, বক্রিমচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, বদন অধিকারী, বিজয়কৃষ্ণ গোস্বামী, বিষ্ণুরাম চট্টোপাধ্যায়, বিহারীলাল চক্রবর্তী, বিহারীলাল চট্টোপাধ্যায়, বিহারীলাল সরকার, বেচারাম চট্টোপাধ্যায়, বৈকুণ্ঠনাথ বসু, ব্রজমোহন রায়, ভবানী বেনে, ভাবতচন্দ্র, ভোলা ময়রা, মত্তিলাল রায়, মদনমোহন তর্কালংকার, মধুকান, মনোমোহন বসু, মহাবাজ কৃষ্ণচন্দ্র, মহারাজ নন্দকুমার, মহারাজ মহাতাপচন্দ্র, মহাবাজ যতীন্দ্রমোহন, মহাবাজ রামকৃষ্ণ, মহারাজ শিবচন্দ্র, মহারাজ হরেন্দ্রনারায়ণ, মহারাজাধিরাজ বিজয়চন্দ্র, মাইকেল মধুসূদন, মৃকুন্দদাস, মুন্সী বেলায়েত হোসেন, মৃত্যুঞ্জয় বসু, যজ্ঞেশ্বরী, যজ্ঞেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, যতনাথ ঘোষ, যতনাথ চক্রবর্তী, যোগেন্দ্রচন্দ্র বসু, যোগেন্দ্রনাথ চট্টোপাধ্যায়, যমুনাথ দাস, রঘুনাথ দে, বজ্রনীকান্ত সেন, ববীন্দ্রনাথ, রমাপতি বন্দ্যোপাধ্যায়, রমাপতি বায়, বসিকলাল চক্রবর্তী, রসিকচন্দ্র বায়, রাজকৃষ্ণ বায়, রাজমোহন আদালি, রাজা মহিমাবধন বায়, রাজা রামমোহন রায়, রাজা মহেন্দ্রলাল গান, রাজা শশিশেখবেশ্বর রায়, রাজা শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর, বাধানাথ মিত্র, রাধাবরণ কাব্যতীর্থ, রাধামোহন সেন, বামচন্দ্র রায়, বামজয় বাগচি, বামদাস সেন, বামনাবায়ণ তর্করত্ন, রামপ্রসাদ, রামবল্লু চট্টোপাধ্যায়, বামরত্ন মুখোপাধ্যায়, বামলাল দাসদত্ত, বাসবিহারী মুখোপাধ্যায়, বাসু ও নৃসিংহ, রাম বসু, রামচাঁদ মুখোপাধ্যায়, কপচাঁদ পক্ষী, রোহিণীকুমার বিতাহূষণ, লক্ষ্মীনারায়ণ চক্রবর্তী, ললিতমোহন সিংহ রায়, লালন সাই, লাল নন্দলাল, লোকা ধোপা, শিবচন্দ্র বিজার্ণব, শিশিরকুমার ঘোষ, শিবনারায়ণ অগ্নিহোত্রী, শিবনাথ শাস্ত্রী, শিবচন্দ্র সরকার, শ্রীধর কথক, সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর, সত্যেন্দ্রনাথ বসু, সঞ্জীবচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, স্বর্ণকুমারী দেবী, সাতু বাবু তবিশচন্দ্র মিত্র, হরীমোহন মুখোপাধ্যায়, হরীমোহন রায়, হরু ঠাকুর, ও হাবাণচন্দ্র রক্ষিত ।

এই দীর্ঘ তালিকা আজ কেবল ইতিহাসের তথ্যমাত্র । এঁদের অনেকের নামই আজ বিশ্বভির জলগর্ভে শাস্ত সমাহিত, অনেকের রচনাই সংকলনের

স্থিরপৃষ্ঠায় নির্বাক বন্দীদশা ঘাপন করছে। কিন্তু তাঁদের যে গানগুলি সমকালে জনপ্রিয় ছিল, দৈনন্দিন আনন্দবেদনার সঙ্গী ছিল, বহুশত মাছুষের নির্জন স্বতির অহুসঙ্গ ছিল, সেগুলিকে আমরা আজ সম্পূর্ণ উপেক্ষা করতে পারি না।

৫

বঙ্গবাসীপ্রকাশিত ‘সংগীতসারসংগ্রহ’ তিন খণ্ড (১৩০৬—১৩০৮) অবশ্য ‘বাঙালির গানের’ পূর্বে প্রকাশিত হয়েছিল এবং ‘বাঙালির গান’ সংকলন প্রচলিত হওয়ার পবে এই সংকলনগুলির প্রয়োজনীয়তা নিঃশেষ হয়ে আসে বলা যেতে পারে। চাকচক্য রায়সম্পাদিত ‘সংগীতসারসংগ্রহের’ তৃতীয় খণ্ডে (১৯০১) বৈষ্ণব কবিরুদ্ধ ব্যতীত উনিশ শতকীয় গীতিকারদের নাম ও পদ সংকলিত হয়েছে, সেগুলি প্রায় সবই পূর্বালোচিত সংকলন গ্রন্থাদিতে আছে। এছাড়া নবকান্ত চট্টোপাধ্যায়সম্পাদিত ‘সংগীতসংগ্রহ’ (১৮৮২) অবিনাশচন্দ্র ঘোষসম্পাদিত ‘প্রীতিগীতি’ (১৮৯৮), বিশেষভাবে ধর্ম ও ভক্তিমূলক এবং প্রেমের গানের দুই বৃহৎ সংকলন। প্রসন্নকুমার সেনসংকলিত ভক্তিমূলক গানেব বৃহৎ সংকলন ‘বিবিধ ধর্মসংগীত’ (১৯০৭) ও ব্রাহ্মসমাজকর্তৃক বহু ব্রহ্মগীত-সংকলনকেও গীতসংকলনের ইতিহাসে বিশেষ স্থান দেওয়া যেতে পারে। স্বদেশী গানের সংকলনগুলিও এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য। বিষয়গত এই গীত-সংকলনগুলির কথা কাব্যসংগীতেব বিষয়বিচাবকালে আলোচিত হবে।

বাঙলা সংগীতসংকলন গ্রন্থাদির ইতিহাসরচনার সম্ভাব্য উপকরণগুলি ক্রমশ অবলুপ্ত এবং অব্যবহার ও অমনোযোগিতাবশত জীর্ণ হয়ে পড়ছে। বাঙলা কাব্যসংগীতের উল্লেখযোগ্য যতগুলি সংকলন উনিবিংশ শতাব্দীতে পাওয়া যায় সেগুলির পুনর্মুদ্রণ ও বিস্তারিত আলোচনা গবেষণা না হলে অচিরেই ভূতপ্রাণ্য হয়ে যাবে। আমাদের আলোচনায় কয়েকখানি সংকলনের গুরুত্ব বিচার করে তার সূচীপত্র ও কবিদের নামতালিকা সংগ্রহ করা হয়েছে মাত্র। বিভিন্ন কাব্যসংকলনে সমকালীন আরো বহু ক্ষুদ্র-বৃহৎ সংকলনের নাম পাওয়া গেছে, কিন্তু সেই গ্রন্থগুলির উপযুক্ত সন্ধান মেলেনি, অথবা যথেষ্ট অহুসন্ধান করা হয়নি। এই প্রসঙ্গে প্রাচীনতম একটি কাব্যসংকলন হিসাবে কৃষ্ণানন্দ ব্যাসের ‘সংগীতরাগকল্পদ্রুম’ গ্রন্থখানির উল্লেখ করা যায়।^{১১} কৃষ্ণানন্দ ব্যাসের জন্ম খ্রীঃ ১৭৯৪/৯৫ এবং আনুমানিক খ্রীস্টাব্দে ১৮৪২ রাগকল্পদ্রুমের রচনা হয়। গ্রন্থে প্রাপ্ত তারিখ অহুসায়ী জানা যায়, ‘বাঙলা ভাষায় রঙিন গান’ পর্যায়ের সংকলিত অংশ সমাপ্ত হয়েছিল ‘সন ১২৫২ সাল সংবত ১৯০২ শুক্ল চতুর্দশী

তারিখ ২২ মাঘ'। তিনি বত্রিশ বৎসর কাল উত্তর ও দক্ষিণ ভারত পর্যটন করে ভারতীয় সংগীতের শ্রেষ্ঠ প্রতিনিধিদের সঙ্গে মিলিত হয়েছিলেন এবং সর্বভারতীয় ভাষার গান সংগ্রহ করেছিলেন। রাজেন্দ্রলাল মিত্রপ্রদত্ত একটি তথ্যে জানা যায় যে, রাগসাগরের ইচ্ছা ছিল তিনি রাধাকান্ত দেবের শব্দকল্পদ্রুমের মত সাত খণ্ডে এই রাগকল্পদ্রুম প্রকাশ করবেন, শেষ পর্যন্ত চার খণ্ডের বেশি পারেননি। নগেন্দ্রনাথ বসু লিখেছেন—

“ভারতীয় সংগীতসাহিত্যে এই রাগকল্পদ্রুমের মত বৃহৎ গ্রন্থ তার আছে কিনা জানি না, শুনও নাহি। রাগসাগরের সময় ভারতের সকল ধনী গৃহস্থেব গৃহে ষথেষ্ট সংগীতের চর্চা প্রচলিত ছিল, বিশেষত এই কলিকাতায় এমন বডলোকের বাটি ছিল না, যেখানে উপযুক্ত সংগীতচর্চা না হইত, সংগীতচর্চাব সঙ্গে অনেক বডলোক নানা বিষয়ে অনেক গান বচনা করিয়া গিয়াছেন, তাহার অধিকাংশ এক্ষণে বিলুপ্ত হইলেও রাগসাগরের রূপায় তাহার বাগকল্পদ্রুমেব বঙ্গাংশে কয়েকজনের মাত্র সন্ধান পাইতেছি। অনেকেই মহাত্মা বামমোহন রায় ও মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের ব্রহ্মসংগীত শুনিয়া থাকিবেন, নিধুবাবুর প্রেমবিষয়ক গীতও অনেকে শুনিয়াছেন, এই রাগকল্পদ্রুমে উক্ত মহাত্মাগণেব বচিত বহু অপ্রকাশিত গান ত আছেই, তদব্যতীত এখন অপ্রচলিত হইলেও এই গ্রন্থে কলিকাতার তৎকালেব প্রসিদ্ধ ধনকৃষের আশুতোষ দেব (ছাত্তাবাবু), মহারাজ নবকৃষ্ণের পুত্র রাজা রাজকৃষ্ণ দেব, ৬গিরীন্দ্রনাথ ঠাকুর, ৬আনন্দনারায়ণ ঘোষ, ৬কালিদাস গঙ্গোপাধ্যায়, ৬শিবচন্দ্র সবকার প্রভৃতিব বচিত বহু গান পাইতেছি।”

সুতরাং রাগকল্পদ্রুমকে বাঙলা কাব্যসংগীতের প্রাচীনতম সংকলনের মর্যাদা দেওয়া যেতে পারে। এই গ্রন্থে ‘নিগুণ গান’ শিরোনামায় দেবেন্দ্রনাথ, গিরীন্দ্রনাথ, রামমোহন ও যোগেন্দ্রনাথ ঠাকুর প্রভৃতি কয়েকজনের কিছু ভক্তিধর্মাত্মক কিন্তু মুখ্যত কাব্যগুণহীন ব্রহ্মগীত সংকলিত হয়েছে। তাছাড়া আছে রাজকৃষ্ণ বাহাদুরের নগবর্কাসন ও কৃষ্ণভক্তিব গান, আনন্দনারায়ণ ঘোষের অমুরূপ কৃষ্ণ ও শ্যামাবিষয়ক গান। এইগুলি বিশেষত্ববর্জিত। আনন্দনারায়ণ ঘোষের গান পরবর্তী কোনো গীতসংকলনে নেই, যদিও পরবর্তীকালের বহু গতাগতগতিক গীতের তুলনায় তাঁর কাব্যগীতগুলি অপেক্ষাকৃত স্বরচিত। যেমন—

আইল সাধের উমা আমার সদনে

যে আছে মনের সাধ পুরাব এক্ষণে।

হেরি তনয়ার মুখ দূরে গেল সব দুখ
 আনন্দের নাই সীমা গোঁরী শুভদরশনে ॥
 স্নেহেতে ধরিয়া কোলে ভাসিল নয়নজলে
 বলে রানী জননী ভুলে ছিলে কেমনে ।
 এতদিনে আমি ধন্য পাইলাম উমা কন্যা
 আর না পাঠাব কহু তব নিকেতনে ॥
 ভাগ্য কি কহিব আর ভগবতী গৃহে যার
 হবে কি তারে আর আসিতে ত্রিভুবনে ।
 অতএব হয় বোধ এবার বুঝি জন্মশোধ
 জগদম্বা অম্বা বলে ডাকে বিধু বদনে ॥
 মহামায়ার আগমনে ত্রিলোক পুলক মনে
 মহামায়ায় মুগ্ধ রানী মোহ যায় ক্ষণে ক্ষণে
 আনন্দ-বিনয়বাণী শুন গো মেনকারানী
 বরণ করিয়া লও অভয়া-ভবনে ॥

আশুতোষ দেবের আগমনী গানগুলি এবং অন্যান্য ভক্তিগীতিগুলিও সুরচিত
 পরিচ্ছন্ন। তাঁর প্রেমের গান ‘প্ৰীতিগীতি’তে অনেকগুলিই সংকলিত হয়েছে।
 আশুতোষের প্রণয়সংগীতগুলি রামনিধির গানগুলির মত কবিত্বপূর্ণ। শিবচন্দ্র
 দাসসরকারের গানের বিষয় কখনো শ্রামা, কখনো শ্রীকৃষ্ণের মীনরূপদর্শন, হোলি,
 কৃষ্ণের নৃসিংরূপ দর্শন, আগমনী, দশমহাবিষ্কারূপ বর্ণনা। এগুলিও স্থলিখিত।
 কালিদাস গঙ্গোপাধ্যায়ের গান ‘বাঙালির গানে’ অল্পপস্থিত, শিবচন্দ্র রায়ও
 পরবর্তী সংকলনে চম্পাপা নাম। কালিদাসের শ্রামাবিষয়ক গানগুলির পদে
 ভণিতা আছে। সেগুলি ছাড়া নানা তত্ত্বমুখী গান, গঙ্গাস্তব, বিজয়া ও
 প্রেমসংগীত তাঁর নামে পাওয়া যায়। দুই একটি গানে মৃত্যুচেতনা প্রতিফলিত
 হয়েছে। শিবচন্দ্র রায়ের গান ভক্তিবিষয়ক।

সংগীতরাগকল্পদ্রমে কেবল এঁদের গানই সংকলিত হয়নি, তৎকালীন
 একাধিক বাঙলা সংগীতসংকলনেরও নাম পাওয়া যায় যেগুলি আজ সম্পূর্ণ
 লুপ্তস্মৃতি মাত্র। যেমন, কৃষ্ণগীতাবলী—অজ্ঞাত রচিত, আনন্দনারায়ণ ঘোষরচিত
 গীতাবলী, আশুতোষ দেবের গীতাবলী, কালিদাস গঙ্গোপাধ্যায়ের গীতাবলী,
 কালিদাস মিরজার গীতাবলী, রামনিধি গুপ্তের গীতাবলী [গীতরত্ন ?], শিবচন্দ্র
 সরকারের গীতাবলী, রাজা রাজকৃষ্ণ বাহাদুরের নগরকীর্তন, দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের
 ব্রহ্মসংগীত, গিরীন্দ্রনাথ ঠাকুরের ব্রহ্মসংগীত ‘ইত্যাদি। অবশ্য এগুলির

সবই সংগীতগ্রন্থ কিনা সন্দেহের অবকাশ আছে। দেবেন্দ্রনাথের ‘ব্রহ্মসংগীতের’ উল্লেখ ইতিপূর্বে কোথায় মেলেনি, যদিও দেবেন্দ্রনাথরচিত বিচ্ছিন্ন ব্রহ্মসংগীতগুলি পরবর্তী ব্রহ্মসংগীতসংকলনে অথবা কাব্যসংগীতসংকলনের অন্তর্ভুক্ত হয়েছে।

পূর্বে যে ‘সংগীতকল্পতরু’ সংকলনের উল্লেখ করা হয়েছে^{১২} সেটি সংকলন করেছিলেন বৈষ্ণবচরণ বসাক ও নরেন্দ্রনাথ দত্ত, বি. এ. [পরে স্বামী বিবেকানন্দ নামে বিখ্যাত]। এটি ১৮৮৭ সালে প্রকাশিত হয়। এই গ্রন্থখানির সংগীত-সংগ্রহ ও সংগীতশাস্ত্রবিষয়ক তথ্যপূর্ণ উপক্রমণিকা অংশই, ঈষৎ পরিবর্তিত করে পরবর্তীকালে বৈষ্ণবচরণ বসাক তাঁর ‘বিশ্বসংগীত’ সংকলনে গ্রহণ করেছিলেন। ভূমিকায় বৈষ্ণবচরণ লিখেছেন—

‘সংগীতশাস্ত্র’ সম্বন্ধে যদিও ভূরী ভূবী পুস্তক প্রকাশিত হইয়াছে বটে, কিন্তু নানারূপ বাতর্জিকা, সংগীতশিক্ষা, আলাপ ও বিবিধ সংগীতসম্বন্ধে জ্ঞাতব্য বিষয়সহ একাদ্যে নানাদেশীয় প্রাচীন এবং আধুনিক কবিগণের গাথা সমাবেশিত একরূপ সর্বসাধারণের মনোরঞ্জনকাবী [পুস্তক] অত্যাধিক প্রকাশিত হয় নাই। সংগীতকল্পতরু আজ সেই অভাব পূরণের জন্য জনসমাজে প্রকাশিত হইল।

প্রায় এক বৎসর অতীত হইল ইহার সংকলনকার্য আরম্ভ হইয়াছে। শ্রীযুক্ত বাবু নরেন্দ্রনাথ দত্ত বি. এ মহাশয় প্রথমতঃ ইহার অধিকাংশ সংগ্রহ করেন, কিন্তু পরিশেষে তিনি নানা অসম্মান্য কারণে অবসর না পাওয়ায় ইহা শেষ করিতে পাবেন নাই। তজ্জন্তু আমিই ইহার অবশিষ্টাংশ পূরণ করিয়া সাধারণ্যে প্রকাশ করিলাম। কিন্তু কতদূর সত্যকার্য হইয়াছি বলিতে পারি না।” (ভূমিকার তারিখ তার ১৯২৪ সাল কলিকাতা)।

কেউ কেউ মনে করেন যে, সংগীতকল্পতরু সংগীতশাস্ত্রবিষয়ক ভূমিকা এবং সংকলিত সংগীতগুলির ১।৩২ তেইশ বৎসরব্যয় সেদিনের তকণ বিবেকানন্দের, যিনি তখন কলিকাতার যুবসমাজে গীতবার্তাবিদ এবং সুপ্রায়কল্পে প্রসিদ্ধি লাভ করেছিলেন। পরবর্তীকালে বৈষ্ণবচরণ বিবেকানন্দের রুতিমুখে আশ্রয় কবে নেন। এই গীতিসংকলনের কয়েকটি বৈশিষ্ট্য ছিল। প্রথমত, ১৮৮৭ খ্রীস্টাব্দে বাঙলা সংগীতসংকলনের মধ্যে এটিই ছিল না। দ্বিতীয়ত, এই গ্রন্থের বহু গান সংকলয়িতা স্বয়ং গীতকার বা গীতশ্রদ্ধাদের কাছ থেকে সংগ্রহ কবেছেন—গ্রন্থ থেকে নয়। তৃতীয়ত গিরিশচন্দ্রের দু’একটি নাট্যসংগীত, যতুদত্ত-রচিত দু’একটি ব্রহ্মসংগীত ও কয়েকটি রবীন্দ্রসংগীত বিবেকানন্দের জীবনে গভীর প্রভাব বিস্তার করেছিল। সেই গানগুলিও সংকলয়িতা এখানে’ স্বাধা

সংকলন করেছেন। চতুর্থত, রাধামোহন সেনের সংগীতশাস্ত্রবিষয়ক আলোচনা ‘সংগীততত্ত্ব’ (১৮১৮), কৃষ্ণানন্দ ব্যাসের ‘সংগীত-রাগকল্পদ্রুম’ (১৮৪৬), ক্ষেত্রমোহন গোস্বামীর ‘সংগীতসার’ (১৮৬২), ও কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘গীতহ্রদসার’ (১৮৮৫)—মাত্র এই কখানি সংগীত-বিজ্ঞানগ্রন্থই তখন প্রকাশিত হয়েছিল। এই দিক থেকে সংগীতের ঔপপত্তিক আলোচনার দুঃসাহসের জ্ঞাত স্বামীজী অবগতই প্রশংসার্হ। শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুরের সাংগীতিক গবেষণাও তখন পর্যন্ত বিশেষ প্রকাশিত হয়নি। অবশ্য তরুণ নরেন্দ্রনাথ শৌরীন্দ্রমোহনের সংগীতাহরণে ও সংগীতবিষয়ে পাণ্ডিত্যের সংবাদ রাখতেন। সেইজন্ত এই আলোচনায় শৌরীন্দ্রমোহনের প্রতিও তিনি শ্রদ্ধা নিবেদন করেছেন।^{১৩}

গীতসংকলন পর্যায়ে এই যুগেব আর একখানি উল্লেখযোগ্য চয়নিকার প্রসঙ্গ দিয়ে বর্তমান আলোচনার সমাপ্তি টানা হচ্ছে। উপেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায়সংকলিত ও সম্পাদিত ‘সংগীতকোষ’ উনিশ শতকের উপাস্তভাগেব একখানে সুবৃহৎ গীতসংকলনগ্রন্থ।^{১৪} এই গ্রন্থের দ্বিতীয় সংস্করণ (১৩০৬) সম্পর্কে জনৈক আধুনিক সমালোচক লিখেছেন, “বারশত আশি পৃষ্ঠার এই গ্রন্থ সে যুগের নানা বিষয়েব বহু গান (৪০১৬) সংরক্ষিত হইয়াছে। ইহাব অনেক গান বহুপূর্বেই অচলিত হইয়া গিয়াছে এবং সাহিত্যের ঐতিহাসিক ছাড়া অন্য কাহারও কাছে এইসব পুরাতন গানের মূল্যও অল্প।^{১৫} প্রথম সংস্করণে “বঙ্গসাহিত্যে সুপরিচিত ‘লক্ষ্মী ও সরস্বতী’ প্রভৃতিব সম্পাদক শ্রীযুক্ত বাবু চন্দ্রকিশোর রায় গুণসাগর মহাশয়বিবচিত ‘সংগীতমাহাত্ম্য’ শীর্ষক উৎকৃষ্ট প্রবন্ধটি” সন্নিবেশিত হয়েছে। এই ভূমিকায় চন্দ্রকিশোর রায়মহাশয় মানবসভ্যতার ইতিহাসে সংগীতের অনিবচনীয় মাদুরের উল্লেখ করেছেন। এই গ্রন্থের প্রথম সংস্করণে গীতিকারদের নাম স্মৃতিপত্রে সন্নিবেশিত হয়েছে এবং সংগীতগুলি নিম্নকপ বিষয়ানুযায়ী শ্রেণাবিভক্ত—প্রেমের গান, বিরহের গান, প্রেম—কৃষ্ণপ্রেম বৃন্দাবন, সখীসংগীত, রাধাসংগীত, শ্রীকৃষ্ণ, কৈলাস শ্যামাপ্রেম, শ্রামা, ব্রহ্ম, প্রেম—ঐশ্বর্যপ্রেম (জ্ঞানের গান, প্রাণের গান, ভাবের গান) সংকীর্তন, পৌরাণিক নানাবিধ সংগীত, প্রাচীন পদাবলী, সামাজিক সংগীত, জাতীয় সংগীত, রহস্যসংগীত, নানা ভাষাসংগীত (সংস্কৃত, ব্রজমূলি, পারসি, উর্দু, পাঞ্জাবি, গুজরাটি ইত্যাদি), সর্বশ্রেণীর গীত, (টপ্পা, খেয়াল পাঁচালি, কর্তাভজার গান, আকড়াই গীত, গ্রাম্যগীত), লুপ্ত সংগীত, কীর্তন, কবি, হাফআকড়াই, পুনরায় প্রণয়সংগীত (বিরহ, মিলন পূর্বরাগ, স্বামী স্ত্রী অশ্রুজল), মহাজন পদাবলী, তেলেনা, কর্তাভজন, ভারতসংগীত, কৃষ্ণলীলা প্রভৃতি পর্যায়ের পুনরাবৃত্তি।

এই গ্রন্থে ৪৬টি শ্রীটসংগীত আছে। এই গ্রন্থের বিষয়বিভাগরীতি পূর্ববর্তী ‘সংগীত-সহস্র’ (১৮৯১) গ্রন্থের আদর্শে করা হয়েছে ।

১। “ভাষণাবলী—স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ। নির্মল ভাবত বঙ্গসাহিত্যসম্মেলনে সংগীতশাখা সমাপ্তিভাষণ,

২। ভারতীয় সংগীতমুক্তাবলী/প্রথম ভাগ/অর্থাৎ ভাবতের জাতীয় সামাজিক পৌরাণিক/ঐতিহাসিক ধর্ম ও বিবিধ বিষয়ব/গীতসংগ্রহ/প্রসিদ্ধ বচসিভাগের সংক্ষেপ পরিচয়সহ/[তৃতীয় সংস্করণ] (সংশোধিত পবিত্রিত ও পবিত্রিত)/“গানাত পবতবো নহি”/ঋষিবাক্য/শ্রীনবকান্ত চট্টোপাধ্যায় কর্তৃক সংগৃহীত/কলিকাতা/২নং গোষাধাগান স্ট্রীট ভিক্টোরিয়া প্রেসে/শ্রীতারিণীচরণ আস দ্বারা মুদ্রিত/বংগাদ ১৩০০ । খ্রীঃ অব্দ ১৮৯৩ ।/মূল্য ২ টাকা মাত্র ।” তৃতীয় সংস্করণের বিজ্ঞাপন থেকে জানা যায় এই গ্রন্থের প্রথম প্রকাশ হয় ১২৯১ সালের শেষভাগে। “বঙ্গভাষাতে সংগীত-মুক্তাবলীর গ্রন্থ সকল ধর্মসম্প্রদায়েব মনোরঞ্জনকাব্যী বিবিধ বসন্ত উৎকৃষ্ট সংগীত একত্র সংগৃহীত” হওয়ায় এটি অভ্যন্তরীণ জনপ্রিয় হয়েছিল, এবং সংস্করণই তার প্রমাণ। ১২৯২ বঙ্গাব্দে এর দ্বিতীয় ভাগ প্রকাশিত হয়, তাতে প্রায় ৭০০টি প্রশ্নসংগীত, গ্রাম্যসংগীত ও বহুসংগীত ছিল। তৃতীয় সংস্করণের প্রথম ভাগে প্রায় ১৬০০ গান আছে। প্রথমে সংগীতবিশারদ মহাবাজ শৌভ্রমোহন ঠাকুর লিখেছিলেন, “বঙ্গীয় কবিগণকে চিবজীবী কবাই আপনাব উদ্দেশ্য।”

৩। ভারতীয় সংগীতমুক্তাবলী-নির্দেশিত এই বিষয়বিশেষ অনুকরণে সমকালীন আব একজন গীতসংগ্রহকার লিখেছিলেন—“বিষয় ভাব ঘটনা এবং বাগিণী অনুসারে গীতগুলি সাজানোই সংগ্রাহকের প্রধান ও কর্তব্য কর্ম”— গীতবহুমালা, অধোদ্যোত মুদ্রাপাধ্যায় (১৩০৩)

৪। সংবাদ পত্রাক। শনিবার ১ জুলাই ১২৬১ (১৫ জুলাই ১৮৪৪)

৬। “বিষয়সংগীত/সংগীত-সাহিত্য-বসানভিঃ খ্যাতঃ পঞ্চঃ পুচ্ছনিবাহীঃ।/ কাব্যেন হস্ততে শাস্ত্রঃ কাব্যঃ গীতেন হস্ততে।/তৃতীয় ‘বঙ্গভূমি’ পত্রিকা সম্পাদক/শ্রীবৈষ্ণবচরণ বসাক/ সম্পাদিত/বসাক এণ্ড সন কলিকাতা/১৩০৪/মূল্য দেড় টাকা/ (বাঁধা দুই টাকা) ।” এই গ্রন্থে সংগীতের ইতিহাস, বর্তমান অবস্থা, ধর্মনিব বৈজ্ঞানিক তত্ত্ব, তাল-মাত্রা-লঘ-বাগিবাগিণী, কণ্ঠ-সাধনা, ধ্রুপদ-খেয়াল-টপ্পা, বেহালা তানপুর্না হারমোনিয়াম প্রভৃতি বাজন, বিভিন্ন সাংগীতিক সম্প্রদায়, কনসার্ট, বাত্রা, বামাষণ-পাঁচালি, কীর্তন-কথকতা, তবলাব বোল ও ঠেকা, স্বরলিপি-শিক্ষা, নৃত্য রাগরাগিণীর ধান ও প্রতিমূর্তি, গায়ক ও কবিজীবনী প্রভৃতি বহুজাত্যব বিষয় আছে

৭। ‘বৃন্দাবনবিলাসিনী বাঁঠ আমাদেব’ গোবিন্দ অধিকারী এই বিখ্যাত গানটি বাধাকৃষ্ণ বৈরাগীব নামে এই গ্রন্থে দেওয়া হয়েছে। অথচ ‘সংগীতকল্পতরু’তে গানটি গোবিন্দ অধিকারী নামেই আছে

৮। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের নামে ‘পাঞ্জাবেব সৈন্তগণের সম্মরণ’ হিসাবে ‘একমুদ্রে গাঁথিবাচি সহস্রটি মন’ সংকলিত

৯। “সংগীত সহস্র ৬৫। ২নং বিডন স্ট্রিট, কলিকাতা/ গ্রন্থকার সমিতি হইতে/ প্রকাশিত/ কলিকাতা/ ১০৮ নং বারানগী ঘোষের স্ট্রিট/ ইণ্ডিয়ান পেট্রিফাইট প্রেসে/ শ্রীনবীনচন্দ্র পাল দ্বারা মুদ্রিত/ ১৮৯১—৩১ ডিসেম্বর

১০। “বাঙ্গালীর গান / (প্রত্যেক গীত রচয়িতার জীবনী / বা পরিচয়সহ) / ভূতপূর্ব ‘অমুসন্ধান’ সম্পাদক / শ্রীহর্গাদাস লাহিড়ী-সম্পাদিত। / কলিকাতা, ৩৮২, ভবানীচরণ দত্তের স্ট্রিট,—বঙ্গবাসী টেলেকট্রো মেশিন প্রেসে / শ্রীনটবর চন্দ্রবর্তী দ্বারা মুদ্রিত ও / প্রকাশিত / সন ১৩১১ সাল। / মূল্য ৫ টাকা মাত্র।”

১১। প্রথম প্রকাশ ১৮৪৬, সাহিত্যপরিষদ সংস্করণ ১৯১৬। পূর্বতন সংস্করণেব আখ্যাপত্র জাতীয় গ্রন্থাগারে বন্ধিত গ্রন্থে লুপ্ত। নূতন সংস্করণেব আখ্যাপত্রটি এইরূপ—সংগীত/বাগকল্পক্রম/ভাবতীয় প্রাচীন সংগীত শাস্ত্রালোচনা / ও সংস্কৃত হিন্দি গুজরাতি মরাঠী কর্ণাটী তৈলুকী তামিল বাঙলা উড়িয়া আবব্যা/পাবস্ত্র পেগুয়ান ইংবাজি ও রাজপুতানার নানা প্রাদেশিক ভাষায় প্রচলিত নানা রূপেব প্রাচীন গান সংগ্রহ/কৃষ্ণানন্দ ব্যাসদেব বাগসাগর বিবচিত/(বঙ্গাংশ বা তৃতীয় খণ্ড) / নগেন্দ্রনাথ বহু প্রাচ্যাবিচার্গব কর্তৃক সংশোধিত শ্রীঃ ১৯১৬

১২। সংগীতকল্পতরু/অর্থাৎ/নানাবিধ বাছাদিশিক্ষা, স্বরলিপি ও সংগীত সম্বন্ধে/বিস্তব শিক্ষাপ্রদ বিষয়সহ জাতীয়, ধর্ম /বিষয়ক, পৌরাসিক, ঐতিহাসিক,/সামাজিক, প্রণব, বিবিধ/এবং নানাবিষয়ক/গীতসংগ্রহ/শ্রীনবেন্দ্রনাথ দত্ত, বি. এ./ও/শ্রীবৈষ্ণবচরণ বসাক/কর্তৃক সংগৃহীত/১১৮ নং অপার চিংপুব বোর্ড কলিকাতা,/“আর্যপুস্তকালয়” তত্বে / শ্রীচণ্ডীচরণ বসাক কর্তৃক/প্রকাশিত...”

১৩। এই গ্রন্থটি সম্পর্কে বিস্তৃত আলোচনাব জন্ত দ্রষ্টব্য ‘সংগীতসাধনায় বিনেকানন্দ ও সংগীতকল্পতরু’—দিলীপকুমাৰ মুখোপাধ্যায় (১৯৬৩)

১৪। “সংগীতকোষ/প্রধান প্রধান কবি ও গীতবচয়িতৃগণ বিরচিত/চাবি সহস্র সংগীত/শ্রীউপেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায় সম্পাদিত। /২০১ নং কর্ণওয়ালিস স্ট্রীট হইতে/শ্রী গুরুদাস চট্টোপাধ্যায়েব কর্তৃক/প্রকাশিত। /কলিকাতা। /২৬ নং বীডন স্ট্রিট, নূতন কলিকাতা যন্ত্রে/শ্রীপূর্ণচন্দ্র মুখোপাধ্যায় দ্বারা মুদ্রিত।” এই গ্রন্থেব প্রথম সংস্করণ ১৩০৩ এবং দ্বিতীয় সংস্করণ ১৩০৬ সালে প্রকাশিত হয়

১৫। খ্যাতিসংগীত—ববীন্দ্রকুমাৰ দাশগুপ্ত, দেশ ২১ বর্ষ ৩২ সংখ্যা

উনিশ শতকের কাব্যসংগীত : প্রেমসংগীত

১

If we listen patiently at the closed door which shuts from us the first scenes of the humanity's childhood, we fancy that amidst the muffled cries and murmurs, we can hear the repetition of some such sound as answers to our own word 'Love'.

উনিশ শতাব্দীর গীতকারার প্রধান বৈশিষ্ট্য তার গীতরূপপদ্ধতি নয়, তার কাব্যবস্তু বা গীতবিষয়। এই প্রথম সংগীত আপনার স্বরসর্বস্বতার আবরণ থেকে বেরিয়ে এসে ব্যক্তিত্বসমৃদ্ধ জগৎ থেকে উপকরণসংগ্রহে প্রবৃত্ত হয়েছে। সেই উপকরণের মধ্যে প্রেম এক অনিবার্য প্রধান আকর্ষণ। বৈষ্ণব কবিতার প্রেম-ঐশ্বর্য বাঙলা সাহিত্যের বহিরঙ্গন অধিকার করে ছিল দীর্ঘকাল। মঙ্গলকাব্য বা অল্পবাদ সাহিত্যে সামাজিক ও সাম্প্রদায়িক মাত্রার ইতিহাস আছে—ব্যক্তিমনের স্বতন্ত্রাধীন গতিবিধির মানচিত্র নেই। মধ্যযুগের শেষভাগে ময়মনসিংহগীতিক। পূর্ববঙ্গগীতিকাগুলিতে নিয়তির অঙ্ক বিধাননিরপেক্ষ সমাজমানসের প্রণয়চিত্র আঁকা আছে। কিন্তু ভারতচন্দ্রের কাব্যে নরনারীব দেহঘটিত যে যোগাযোগ, সেখানে হৃদয়ঘটিত ব্যাপাব বিলাসকলাব চাতুর্ষ্যে হারিয়ে গেছে। সেইজন্ম আঠারো শতকের কবিওয়ালাব। যখন নবনারীর পারস্পরিক হৃদয়বৃত্তির সম্পর্ক অবলম্বন করে গানরচনা করতে শুরু করলেন, তাদের প্রধান অন্তসরণ ক্ষেত্র রইল বৈষ্ণব কবিতা। রাধাকৃষ্ণের প্রণয়গীতিকেই তারা সঁসার করে নতুন ব্যাখ্যানসহযোগে গান বাধতে লাগলেন। ক্রমশ রাধাকৃষ্ণপ্রসঙ্গ কবিগানের রীতিতে পরিণত হল, রাধাকৃষ্ণের প্রথাগৃহীত নামের পিছনে আঠারো-উনিশ শতকের নাগরিক জীবনের প্রেমচেতনাই কবিসংগীতগুলিকে অল্পবিস্তর প্রভাবিত করল। নিধুবাবুও মৌলিক প্রেমকে নিয়েই গান রচনা করলেন, পৌরাণিক প্রেমের প্রকরণ-প্রযুক্তি কিছুই ব্যবহার করলেন না। প্রেমের স্বল্প বিচিত্র গতিবিধি পর্যবেক্ষণ করে গানের সুরে নিধুবাবু তাকে রূপায়িত করলেন। “প্রেমের বিষয় যাহা কিছু বলিবার আছে নিধুবাবু প্রায় তাহা বলিতে বাকি রাখেন নাই।”^২ এই নতুন শিল্পরীতির বাহন হিসাবে তিনি টপ্পার সুর ব্যবহার করেছেন। গভীর-অগভীর, লঘু-গুরু, আশা-হতাশা, প্রেমের বিষয়বিশ্লেষে যত বৈচিত্র্যই থাকুক, প্রেমসংগীতের রোমান্টিকতাকে বহন করার শ্রেষ্ঠ উপকরণ হিসাবে টপ্পার আবির্ভাব এই যুগে অপরিহার্য ছিল।

উনিশ শতকের প্রেমের গানগুলিতে একটি হতাশা, দুঃখের বেদনা, বঞ্চনার হাহাকার, সামাজিক বাধানিষেধের প্রতি একটি সকাতির বিদ্রূপভঙ্গি জড়িয়ে আছে। রাধাকে বঞ্চনা করে লম্পট কৃষকের পলায়নপ্রবৃত্তি কেবল কবিসংগীতেই নয়, অনেক গানেরই কাব্যপ্রেরণা সঞ্চার করেছে বোধ করি ঐ কারণেই। এই শতকের সমাজজীবনে ব্যক্তির স্বাতন্ত্র্যবোধ যত প্রবল হতে চেষ্টা করেছে, নিয়ম ও সঙ্কারের পাষণপ্রাচীরে তার বন্ধনও ততই দুর্বিসহ এবং দুর্বীর হয়ে উঠেছে। ময়রা মুচি থেকে বস্ত্র-ঠাকুর, নিম্নহিন্দু থেকে বর্ণহিন্দু গায়কের দলে কোনো ভেদ নেই, বৈষম্য নেই, কারণ সকলেই এক দুঃখেব ও অভিজ্ঞতার অংশীদার। উনিশ শতকের বিপুল মৌনবাক্ সংগীতের মধ্যেই সেকালের সমাজজীবনের সেট অপরূপ হৃদয়বেদনার ইতিহাস নিহিত আছে। সমাজশৃঙ্খলা যত শৃঙ্খল হয়ে হৃদয়বৃত্তিকে লাক্ষিত করেছে, গানের সংখ্যা তত বৃদ্ধি পেয়েছে। কারণ তখনো ছোটগল্প-উপন্যাস বা গীতিকাব্যরীতির সার্থক আবির্ভাব ঘটেনি। তাছাড়া গানের মধ্য দিয়েই মনের কথাটি সহজে ব্যক্ত করা যায়, স্বরের সাহায্যে কথাকে আরও তীব্র গভীর তাৎপর্যবহ করে তোলা যায়। গানের আবেদন এইজন্য শ্রোতার চিত্রে সবাসবি পৌছে যায়। সেই শ্রোতা ধনীদরিদ্র ইতরভক্ত সকলেই।

গত শতকের প্রেমসংগীতের আলোচনায় 'প্রীতিগীতি' নামক একটি সংকলন গ্রন্থের উল্লেখ প্রায় অপরিহার্য। উনিশ শতকের শেষ দশকে প্রকাশিত (১৮৯৮) এই প্রেমকবিতা ও গানের সংকলনে বৈষ্ণব পদাবলীর অন্তর্ভুক্তি সত্ত্বেও উনিশ শতকেব কবিদের সংগীতগুলিই মুখ্যত সংকলিত। যে বিপুল যুগচেতনা নরনারীর স্বাধীন সম্পর্কনিকপণে সমগ্র সাহিত্যকে শিহরিত কম্পিত করে তুলেছিল, 'প্রীতিগীতি' সেই চেতনাবই ফলশ্রুতি। প্রেমবৃত্তির প্রতি এমন গভীর আস্থা, বাঙলা কাব্যসংগীতের প্রতি এহেন স্নানিবিড় প্রত্যয় প্রকাশের জন্য সংকলয়িতা অধিনাশচন্দ্র ঘোষ বাঙলা সংগীতের ইতিহাসে অবশ্যই একটি বিশিষ্ট মর্যাদা লাভের অধিকারী। সংকলনকার এই গ্রন্থে সংকলিত শত শত গানকে প্রেমের অসংখ্য সম্ভাব্য সূক্ষ্মতম বিষয়বিভাগে সজ্জিত করেছেন এবং সেই বিষয়বিভাগে তাঁর কল্পনাশক্তির পরিচয় পাওয়া যায়। 'প্রীতিগীতি' অথবা 'নারীপ্রশংসা', 'অবিস্মৃত প্রেম' এবং 'প্রেম ভাঙিলে কী আর হয়' প্রভৃতি বিষয়নির্দেশের দ্বারা এই গ্রন্থে বিভাগপতি থেকে রবীন্দ্রনাথ পর্যন্ত গীতকারদের বচিত কাব্যসংগীত ভারসাম্যপূর্ণ পরস্পর চয়িত হয়েছে। ফলে একই বিষয়বিভাগে নিধুবাবু হকঠাকুর শ্রীধর কথকের পাশে রবীন্দ্রনাথের গানের উপস্থিতি ক্রমাগত করে, বাঙলা গানের

ইতিহাসে রবীন্দ্রনাথের স্থান ধারাবাহিকভাবে এঁদেরই পাশে। রবীন্দ্রনাথ বাঙলা কাব্যসংগীতের ঐতিহ্যকে আত্মসাৎ করেই সংগীতের ক্ষেত্রে আত্মপ্রকাশ করেছেন, অপেক্ষাকৃত পুরাতন এই সংকলনগুলি তার অত্যন্ত প্রমাণ।

‘প্রীতিগীতি’র অবতরণিকায় সম্পাদক বলেছেন যে, হৃদয়ের সকল ভাবই কাব্যের উপাদান, কিন্তু প্রেমের মত সর্বসাময়িক ও বিপজ্জনীন ভাব আব নেই। এই প্রসঙ্গে জৈনিক কবির উদ্ধৃতি দিয়ে তিনি বলেছেন, যেখানে প্রেমের ছায়া সেইখানেই সৌন্দর্য ও সংগীতের আবির্ভাব হয়। প্রেমই প্রকৃত স্পর্শমণি। সম্পাদকের ভাষায়—

“জাতীয় সংগীতে জাতীয় চরিত্র প্রতিকলিত হয়। স্পেনদেশের গ্রাম্যগীতিতে উৎকট প্রেমের সঙ্গে সঙ্গে অদম্য গর্ব ও ভীষণ সমরপ্রিয়তার পরিচয় পাওয়া যায়। এদেশের প্রেমসংগীতে সেইরূপ বাঙালি চরিত্রের মজ্জাগত কোমলতা, গুণয়-প্রবণতা, ভাবুকতা ও স্থিতিশীলতার পরিচয় পাওয়া যায়। এ দেশের গন্ধপুষ্পে প্রায় বিলাতি ফুলের বর্ণবৈচিত্র্য লক্ষিত হয় না। অনেকগুলি বিশুদ্ধ শুভ্রবর্ণ, অনেকগুলি রজনীতে ফুটে, সকলগুলিরই হৃদয় মধুতে ভরা। এদেশের ললনাদিগের মধ্যেও সেইরূপ পাশ্চাত্য চরিত্রবৈচিত্র্য লক্ষিত হয় না। স্ত্রীস্বভাবস্বলভ সবলতা ও লজ্জাই ইহাদিগের ভূষণ এবং ইহাদিগের হৃদয় দয়াদাক্ষিণ্যাদির প্রাচুর্যে চিরমধুব। এই স্বজল। স্বফলা শস্যশ্রামলা বঙ্গভূমির প্রকৃতিপটও উগ্রতাবিজিত। তাই এদেশের প্রীতিগীতি বঙ্গীর স্বরে বাঁধা। এ সংগীত শরচ্চন্দ্রিকার আয়, বসন্ত সমীরণের আয়, গিরিনিব্বাঁরিণীর আয় অতি স্নিগ্ধভাবে হৃদয়েব অন্তঃস্থল পর্গস্ত প্রাবিত করে।”

‘প্রীতিগীতি’ গ্রন্থের প্রেমের গানগুলি বিভিন্ন ভাবানুভূত্রে সাজানো, মোট ২৪২টি শিরোনামায় বিভক্ত। শিরোনামাগুলি অত্যন্ত কৌতূহলজনক, স্বল্প সংবেদনশীলতার পরিচায়ক এবং এই কারণেই একালের পাঠকদের কাছে এগুলি পেশ করা যেতে পারে—

প্রীতিপ্রশংসা

প্রেম মৃত্যুঞ্জয়

প্রেমনিন্দা

প্রেম অনন্তগতি

প্রেমের স্থখদুঃখ

প্রেমে মান অপমান নাই

প্রেমপূজার উপকরণ

প্রেমে লজ্জাভয় থাকে না

প্রেমবৈচিত্র্য

প্রেমে দোষগুণ বিচার করে না

প্রণয়ের তিন গুণ

প্রেমিক দেখে শুনে মনে

প্রেম বহুরূপ

প্রেমসিদ্ধনীয়ে বহে নানা তরঙ্গ

প্রেম কি 'পায় সকলে
 প্রেম অরসিকে কী বুঝিবে
 প্রেম কি ভোলা যায়
 মনের মিল না হইলে কি প্রেম হয় ?
 ব্যভিচারে কি প্রেম মিলে ?
 প্রেম উভয়ের যত্নসাপেক্ষ
 পিরিতি লুকাইলে নাতি বয়
 পবেব কথায় কে কবে প্রেম ত্যাগ
 করে ?

না বুঝিয়ে পবে কবে অভেদ প্রভেদ
 প্রেম ভাঙিলে কি ক্ষার হয় ?
 ভালবাসা জনমিলে কিঙ্ক ববে না
 যত্নে উপার্জিত ধনকে কোথায় ঢুংগেতে
 তাজে ?

প্রিয়জনেব সহিত বনবাসেও স্তম্ভ
 প্রেমের বালাই লয়ে মরিতে কি স্তম্ভ হয়
 যার যেকপ ভাব তার সেইরূপ লাভ
 যারে যে ভাবে সে হয় তার অন্তরূপ
 যে যার প্রিয় সেই তার ভাল
 যে যাহারে ভালবাসে সে তাহারে তোম
 ভালবাসি যাবে তাব লাগি সব সয়
 কোথা হতে এল প্রেম কোথাই বা

যায় ?

প্রেমাস্কর বাড়ে কিসে ?
 প্রেম রহে কিসে ?
 প্রেমের বিকাশ
 প্রেমের বন্ধন
 প্রেমের পরাধীনতা
 প্রেমের সার্থকতা
 প্রণয়ের জয়
 প্রণয়ের দ্ব্যজ্ঞ

প্রেমবাণ
 প্রেমক্ষণ
 প্রেমতরী
 পিরিতি বারণ
 প্রেমপুরী
 প্রেমের বন্তা
 প্রেমসিদ্ধ-মন্তন
 সাধের বীণা
 সাঁঝের রবি প্রেমের ছবি
 অল্পদৃষ্টি প্রেম
 নিরপেক্ষ প্রেম
 ভালবাসার প্রতিদান
 মনেব মকুর মন
 উভয়ের সমবেদনা
 প্রাণে প্রাণ পড়ল ধরা
 পরের তবে আপন হলে পবের প্রাণে
 প্রাণ মিশাও
 মধুর প্রাণের কথা প্রাণেতে বেথো না
 ঢাকি
 না হলে আখির মিলন মবমকথা কেউ
 পাবে না
 দেখিবে আপনমত আপনজনে
 নিষেধ
 মন বশ না হইলে বশ কে হইবে ?
 সংঘম
 প্রলোভন
 প্রিয়প্রশংসা
 প্রণয়িনীর তুলনা নাই
 এখন আপনি লবে আপন প্রেমআশ্রয়
 প্রিয়নিন্দা অসঙ্খ
 নারীপ্রশংসা

নারীনিন্দা
 নবীন ও প্রবীণ
 গৃহলক্ষ্মী
 পুরুষ যেমন নারী কি তেমন ?
 রূপ ও গুণ
 রূপ
 রূপের গতি
 বয়ঃসন্ধি
 সন্তান্নাতা স্বন্দরী
 সাগরতীরে স্বন্দরী
 অল্পপম সরোবর
 তোমাকে কি দেখে নাট ?
 নারী হয়ে বিনোদিনী হরগুণ ধর
 অনেকেই আশ্রয় দিয়াছ মৃগনয়নী
 তোমার বিনোদদেহে উভয়
 ভাববিধান
 রাত্রিদিন একত্র প্রকাশ
 দর্শন-লালসা
 নয়নের দোষগুণ
 আখির বিপদ
 মনের আচরণ
 বিবাদ বাধিল সখী মন নয়নে
 পূর্বরাগ
 মনচুরি
 সখীশিক্ষা
 আশঙ্কা
 লজ্জা
 মনের কথা মনেই থাকে
 আত্মসমর্পণ
 প্রেমনিবেদন
 কী গুণে ভুলানে ?

আমি যেমন তোমার তুমি কি আমার
 তেমনি ?
 তুমি যদি ভালবাস পরের বিপরীতায়
 কী করে ?
 তোমার অনেক কিন্তু আমার তুমিই
 এক
 মম মানসতামসে থাক গোপনে
 সদাই আমাব বসন্ত তব দরশনে
 আমার পরাণ লয়ে কি খেলা খেলাবে ?
 যে বোল বলিয়া বাজাইছ শ্রাম হ'ল
 তাই মম
 তুমি কি মদনের নারী ?
 কেন তোমায় মন সমর্পণ করিতে চাই ?
 তুমি কাহার সন্ধান দূরে যাও ?
 এস এস ফিরে এস নাথ হে ফিরে এস
 সারাটি বজ্রনী
 আমিতো কুবঙ্গ নই কেবল আমার
 কুবঙ্গনয়ন
 সোহাগ
 স্বপ্নের স্বপন
 মনের সাধ
 এস হই এক তনু
 প্রতিজ্ঞা
 রসোদগার
 একপক্ষের অভিযোগ
 যমকে দিতে পারি তবু সতীনকে দিতে
 পারি না
 প্রাণের প্রাণ
 শবসাধনা
 সন্দেহ
 পরীক্ষা

আক্ষেপ

বাসনার বিপরীত

উভয়সংকট

বিধাতার অবিচার

হরিষে বিষাদ

আমি মরি তুমি স্থপে থাক

অতৃপ্ত প্রেমের সাধ

শুধু আখির মিলনে কি তৃপ্তি হয় ?

এমন দেখা হওয়ার চেয়ে না দেখা ভাল

প্রেমের বিনিময়ে অনাদর কপটতা ও

নিষ্ঠুরতা

আমাব যে হতে চাও আগে হও

আপনার

নির্বাণ অনল আর জ্বলিও না

ভয় রবে বাগ নিদয় কবো না

এত আশা ভালবাসা তুলিলে কেমনে ?

রবি ও কমলের প্রেম কি মানুষে

সাজে ?

পর কি আপনার হয় ?

কুস্বমে পাষণ

তুমি যে বাস না ভাল তাহে আমি

আছি ভাল

আমায় কেউ যেন ভালবাসে না

দিব না হৃদয় শুধু

বিদায়

প্রাণ বড় কি পতি বড়

বিচ্ছেদ

পঙ্কতপা

বিরহিণীর মরণ নাই

এ তো রজনী নহে কালফণী

এখন বিরহানলে প্রেমানল জলিয়াছে

আর কি হেরিব তারে ?

সকলি তো আছে সে কোথায় গেল ?

পলায়িত পাখি

শ্রামের গুণ সহ কেন কর গান ?

যোগিনী না বিয়োগিনী ?

হর নই হে আমি যুবতী

আমারে দহিতে লাগিল সহি যারা

আমাতে জন্মিল

হৃদয়বাসীর দাহভয়

বিচ্ছেদ হবে জানিলে কি প্রেম করে ?

দুঃখঞ্চল

যাতনার দুঃখময় স্মৃতি

আমি যে কাতর প্রাণে সে যেন

শুনে না

কোকিল

মলয়ানিল

বসন্ত

বেগে আসিছে মদন সহি নহে বসন্ত

কখন

জীবনে আজি কি প্রথম এল বসন্ত

যৌবন গেলে আর ফিরিবে না

আশায় আর রহিব কত দিন ?

আশ্রয়

সকলই চঞ্চল সহি নাথের বিরহে

চঞ্চল হইল অচঞ্চল

মিলন

হারানিধিলাভ

মুখের হাসি চাপলে কি হয় প্রাণের

হাসি চোখে খেলে

প্রেমের দ্বন্দ্ব

মান

কলহাস্তরিতা

বিপ্রলক্ষা

খণ্ডিতা

অভিসার

অশ্বেষণ

অকারণ অপবাদ

কলঙ্ক

নিশামুখ

নিশাবসান

শিশির

স্বপ্ন

বর্ষা

দুরাশা

নৈরাশ

অনন্ত সাগরমাঝে দাও তরী ভাসাইয়া

শ্রোতমুখে মনপ্রাণ ষায় ভেসে যাক

স্বত্যাভয়

অস্তিম অহুবোধ

যেদিন মরিব সেই গাস ওই গান

প্রিয়াবিরোগ

পতিবিরোগ

অমঙ্গলের ছায়া পূর্বগামিনী

ছিঁড়িয়াছে পাতাগুলি বৃন্তটি ছেদিতে

চায়

প্রমোদ

বিষাদিনী

অল্পতাপিনী

প্রতিশোধ

শত্রুর শেষ রাখিতে নাই

ধনাশার বিড়ম্বনা

চুরি করা ধন

টাদের মণ্ডল কি তা জান ?

রমণীর সৃষ্টি

চন্দ্রগ্রহণ

শশী ও প্রেম

প্রাণনাথ ও নিশিনাথ

যামিনী ও কামিনী

গোলাপের দোঁতা

বনফুল

কামিনী ফুল

নলিনীর দণ্ড

উত্তর-প্রত্যুত্তর

কৃষ্ণপ্রেম

শ্রীকৃষ্ণের কপ

জলে ঢেউ দিও না সখী

বাধাকৃষ্ণের যুগলকপ

বাধাকৃষ্ণের বেশবিনিময়

গ্রামের মুরলী

রাইরাজার দ্বাবী

যোগীবেশে গ্রাম

বিদেশিনী

স্ববলবেশী রাই

অকুব সংবাদ

মাথুর

উদ্ধবসংবাদ

প্রভাস

হোরি

বাস

বুলন

দোল

গোরাঙ্গ

হরগোরীর প্রেম

সূতীর কৃষ্ণ

ভগবৎপ্রেম

এই বিতানিত শিরোনামানুসারে নিঃসন্দেহে বৈচিত্র্যজনক কিন্তু সর্বাংশে সার্থক নয়। কারণ, প্রথমত, কেবল ‘বিশেষ কোনো ভাব’ এই এই দিক থেকেও সবগুলি শিরোনাম গৃহীত হয়নি, বিষয়বিভাগের কোনো নির্দিষ্ট মানদণ্ড নেই এইগুলিতে। কেবল একটি গানের একটি বাক্য বা বাক্যাংশের দ্বারাই একটি স্বতন্ত্র শাখা কল্পনা করা হয়েছে। কিন্তু অগ্ৰাণ্ণ গানে তার সমর্থন নেই। দ্বিতীয়ত, প্রেমের সঙ্গে ভগবদ্ভক্তির অন্তর্ভুক্তি প্রেমের লোকাযত রূপটিকে ক্ষুণ্ণ করেছে। অবশ্য রাধাকৃষ্ণপ্রেম বাঙলা কাব্যসংগীতের একটি অপরিহার্য প্রসঙ্গ এবং ভক্তি ও লৌকিক প্রেমের সীমান্তরেখাতেই তার অবস্থান। এই জাতীয় পদ বর্জন করা অবশ্য কোনো সংকলনকারের পক্ষেই সম্ভব নয়। তৃতীয়ত, বহুতর নির্দেশনামা একালের পাঠকের কাছে শিরোনাম-কৈবল্য বলে মনে হবে, স্ততরাঃ অবাস্তব। এমন অনেক পর্যায় আছে যেখানে একটি বাক্য ব্যতীত প্রেমগীতিগুলির মধ্যে কোনো ভারসাম্যই নেই। চতুর্থত, শিরোনামার সংগীত-সংকলনও চূড়ান্ত হয়নি। খণ্ডিত বা কলহাস্তরিতা পর্যায়ের অন্তর্ভুক্ত হয়নি, অথচ সেই পর্যায়ের গান হতে পারে এমন গান চূর্ণভ নয়^৭।

২

কবি মূর বলেছিলেন, But there is nothing half as sweet in life as love's young dream. প্রেম সম্পর্কে আমাদের চেতনাজাগরণের মূলে ছিল ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্য এবং সেই স্বাতন্ত্র্যের পিছনে ছিল পাশ্চাত্যশিক্ষাপ্রণোদিত নবজাগৃতি। প্রণয় নামক মানববৃত্তিকে নতুন করে আবিষ্কার এবং সাহিত্যের সবক্ষেত্রে এই প্রণয়ের মানদণ্ডপ্রয়োগই উনিশ শতকের বাঙলা সাহিত্যের অগ্রতম বৈশিষ্ট্য। এই প্রেম কেবল পুরুষনারীর পরস্পর আকর্ষণ মাত্র নয়, এই প্রেম ধনতান্ত্রিক সমাজের ব্যক্তিজাগরণের প্রথমক্ষুরিত আত্মমন্ত্র, নাবী-মর্দাদার প্রথম গায়ত্রী। উনিশ শতকের কবিদের কাছে প্রেম এসেছে স্বাধীন নির্বাচনপদ্ধতির প্রতীকরূপে। ‘যে যাগারে ভালবাসে সে যাইবে তার পাশে, মদনরাজার বিধি লজ্জিব কেমনে’—ব্রজাঙ্গনার এই কাব্যোক্তি ব্যক্তিতান্ত্রিক আধুনিক মান্বষেরই মর্মবাণী। তথাপি সেই স্বাধীন নির্বাচন, কাক্ষিত ব্যক্তির প্রতি আকর্ষণের অধিকারঘোষণা সত্ত্বেও উনিশ শতকের সমাজ নারীর সামাজিক অধিকার স্বীকার করেনি। তাই ব্রজাঙ্গনার রাধার মুখে প্রেমের স্বাধীনতার সংজ্ঞা আছে, কিন্তু প্রয়োগ নেই। তাই শেষ পর্যন্ত তার সকাতর ক্রন্দন ‘রাধিকার বেড়ি ভাঙ এ মম মিনতি’। তাই সে যুগের কাব্যনাটকসংগীতে

শেষ পর্যন্ত বড় হয়ে উঠেছে ব্যর্থতার হাহাকার, নৈশল্যের রোদন, অচরিতার্থতার ট্রাজেডি, মানাভিমানের নৈরাশ্য।

উনিশ শতকের অনেক কাব্যগীতে প্রেমের প্রতি নবজাগৃতির এই শ্রদ্ধাপূর্ণ মনোভাবটি আবিষ্কার করা যায়। প্রেম যে শেষ পর্যন্ত একটি অস্বস্তিকর দুঃখজনক অস্থিভূতি, 'all other pleasures are not worth its pains', প্রেম যে লজ্জাভয়-কুল-ধর্মভাবনার বিপর্যয়কারী, সামাজিক মানাপমানবোধ পর্যন্ত সে তুচ্ছ করে, সে কথা নিধুবাবুর প্রীতিপ্রশংসাবিষয়ক একটি গানে আভাসিত হয়েছে—

প্রেম মোর অতি প্রিয় হে, তুমি আমাবে তেজো না,

যদি রাত্রিদিন কর জ্বালাতন ভাল সে যাতনা।

প্রীতিপ্রশংসা বিভাগে জনৈক অজ্ঞাতনামা কবি প্রেমের গৌরবস্তুতি করেছেন—

হায়রে পিরিতি তোর গুণের বালাই নিয়ে মরি।

যখন যারে পাও তার কি স্তম্ভঃ সব ঘুচাও

তুলে সিংহাসনে কর পথের ভিখারি।

ভাবি জন্মে যার মুখ না দেখিব আরো

আবার দেখা হলে তার সেই চরণ ধরি।

আর একটি অজ্ঞাত কবির পদে বলা হয়েছে, প্রেমগুণে এই অগ্নি ভূবন বাঁধা রয়েছে—বিষমবিচ্ছেদ-ঝড়েও দৃঢ়মূল সেই প্রেমতরুতে কম্পন সঞ্চার হয় না। নবকুমার মিত্র গেয়েছেন—

...ব্যক্ত আছে প্রেমতন্ত্রে দীক্ষা হইলে পিরিতিময়ে

খঞ্জেরই চরণ হয় অন্ধেরই নয়ন।

বোবা যদি প্রেম করে তার মুখে বাক্য সরে

বধিরে শ্রবণ করে স্মৃদ্বচন।

একটি গানে দীপহীন তিমিরালয়ের সঙ্গে প্রেমহীন জীবনের সাদৃশ্য কল্পনা করা হয়েছে। প্রেমবঞ্চিত জীবনে স্তম্ভ নেই, আশা নেই। প্রেমিকের কাছে শত্রু-মিত্র এক হয়ে যায়। মঙ্গলকাব্য-শক্তিগীতি-পাচালি কাব্যের ধারার দীর্ঘবিগ্ৰহ স্তর অতিক্রম করে মাত্র কয়েক বৎসরে প্রেমবর্ণনার এই উৎসারিত উজ্জ্বল প্রেরণার মূল কোথায় ভাবলে আশ্চর্য হতে হয়। সব গানই নিছক পূর্বাহ্নসরণ নয়, কবির আন্তরপ্রেরণা সর্বত্রই কিছু না কিছু বর্তমান আছে। রাম বসু লিখেছিলেন—

প্রেমস্বধা পান করে যে তারও নাহি থাকে খেদ

স্বপ্নক বিপক্ষ প্রেমে শত্রুমিত্র নাহি ভেদ।

প্রেমের অস্থিরতায় কাতর হয়ে কেউ প্রেমের নিন্দাবাদে মুগ্ধ হয়েছেন—

ওলো সই জগৎজনে প্রেম যেন কেউ শেখে না

সরল প্রাণে গরল ঢেলে কেউ যেন সই মজে না ।

প্রেমের মত জ্বালা দিতে কী আছে আর অবনীতে,

সাধে পড়েও প্রেমের ফাঁদে কেউ তো তবু ঠেকে না ॥ (অজ্ঞাত)

প্রণয়ের এই চুঃখকর অল্পভূতি, প্রণয়ের সঙ্গে অপরিহার্য ও অবিচ্ছেদ্য নানাবিধ বেদনাদায়ক অভিজ্ঞতা নবীনচন্দ্রের প্রেমনিন্দামূলক একটি পদে প্রাপ্তব্য—

কেন চুঃখ দিতে বিধি প্রেমনিধি গড়িল ?

বিকচ কমল কেন কণ্টকিত করিল ?

ভুবিলে অতল জ্বলে

প্রেমরত্ন তবে মিলে

কাবো ভাগ্যে মৃত্যু ফলে কাবো কলঙ্ক কেবল ।

বিদ্যাংপ্রতিম প্রেম

দূর হতে মনোরম

দরশন অন্তপম পরশনে মৃত্যুফল ।

জীবন কাননে হাষ,

প্রেম মৃগতৃষ্ণিকাষ,

যে জন পাইতে চায় পাষাণে সে চাহে জ্বল ।

আজি যে কবিরে প্রেম

মনে ভাবিয়ে হেম,

বিচ্ছেদ অনল ক্রমে কালি হবে অশ্রুজল ॥

উনিশ শতকের প্রেমের গানে তাই বিচ্ছেদের অনিবার্য যন্ত্রণা ও অহুশোচনা, সমকালীন সাহিত্যেও তাই ট্রাজেডির অনিবার্য হাহাকার । কবিসংগীত থেকে স্বরূপ করে রবীন্দ্রনাথ পর্যন্ত কাব্যসংগীতের প্রেমবিষয়ক বিভাগটি বিরহের নিশ্চিত বিলাপে ক্রন্দমান, মিলনের অসম্ভব প্রত্যাশায় কম্পমান, অহুতাপের ক্ষণভঙ্গুব আত্মপ্রলাপে স্পন্দমান । বাম বস্তুর একটি বিচ্ছেদ পদের ভাষা কবিসংগীতের সাধারণ বস্তুসর্বস্ব গতানুগতিকতার উর্ধ্বে—

তোমার প্রেম হতে, প্রাণ, বিচ্ছেদ আমার ভালবেসেছে

প্রেম হল আর ফুরাল, চোখে দেখতে দেখতে গেল,

জন্মের মত বিচ্ছেদ আমার অন্তরে পশেছে ।••

এইভাবেই প্রেমের বিরহতত্ত্ব গড়ে উঠেছে । চিরবিরহের মধ্য দিয়ে মানসমিলনের সাধনার বাণী রচনা করেছেন কবিবা—

পিরিতি পরমসুখ সেই সে জানে

বিরহে না বহে নীর যাহার নয়নে । (নিধুবাবু)

কালী মির্জা গেয়েছেন, ‘ভালবাসা হলে কি হয় প্রেমে স্বখোদয়’ ? এই

বিচ্ছেদবেদনায় কাতর জঁনৈক কবি প্রণয়প্রতিমার অভিনব আরাধনাসংগীত রচনা করেছেন—

পূজিব পিরিতি প্রেমপ্রতিমা করি নির্মাণ
অলংকার দিব তাহে যত আছে অপমান ।
গঙ্গনার করি ডালি কলঙ্কে পুরি অঞ্জলি
বিচ্ছেদ তায় দিব বলি দক্ষিণা করিব প্রাণ ॥৫

অবশ্য মনে রাখতে হবে উনিশ শতকের প্রেমচেতনার মধ্য দিয়ে যে যুগদৃষ্টি, আধুনিকতা, ও ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যই ফুটে উঠুক না কেন, কয়েকজন যুগপ্রতিনিধি উপলব্ধি ব্যতীত অত্যাশ্চর্য অধিকাংশ বচয়িতার প্রীতিগীতি একই বক্তব্যের পুনরাবৃত্তি, একসঙ্গে প্রকাশভঙ্গিতে ক্রিষ্ট, উপমা-উৎপ্রেক্ষার একজাতীয় পুনরুৎপাদনে ভাবাক্রান্ত। প্রীতিবিষয়ক সংগীতরচনা যে নিত্য প্রথায় পরিণত হয়েছিল, অথাত সাধারণ অল্প গীতকারের পদবাহুল্য তাব প্রমাণ। প্রণয় নামক বৈজ্ঞানিক উপলব্ধি ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার অঙ্গীভূত ছিল—সকলের সম্পর্কেই একথা হয়ত বলা যায় না। প্রেমের দিব্যমুহূর্ত অত্যন্ত বিরল, প্রণয় অর্থাৎ অপ্রত্যাশিত ভাবে মানবজীবন ধন্য করে, সকলকে করে না, এই বক্তব্য একটি অজ্ঞাত রচয়িতার কাব্যগীতে দৃষ্টি আকর্ষণ করে—

সেই প্রেম কি চাইলে মিলে ?
সেই প্রেম আপনি উদয় হয় শুভযোগ হলে ।
হয় ভাবেরই উদয় সেই ভাবে ডুবে রইতে হয়
তবে দয়া হয় সময় হলে ।
নইলে পাওয়া ভার দৌড়াদৌড়ি সার
কনকবারী গৌসাই বাউল বলে ।...

কিন্তু নিন্দা বা প্রশংসাব গান শুধু প্রেমের চারিত্র্য নির্ণয় করে না, উনিশ শতকের প্রেমসংগীতের সর্বত্র একটি অসামাজিকতা জড়িত আছে। সর্বত্রই যেন নিরুপায় অব্যক্ত অসহায়তা, অবিগমী মনোভাব, বিদ্রোহাত্মক অবহেলা লক্ষ্য করা যায়। ব্যক্তিগত প্রেমের ব্যর্থতা ও নৈরাশ্র সামগ্রিকভাবে প্রায় সকল কবিকেই একাত্ম করে তুলেছে। প্রেম করার চাতুর্য অবশেষে যন্ত্রণার দহনে পরিণতি লাভ করে—এই সাহসনাকে জোর করে বিশ্বাসে পরিণত করার চেষ্টা চলেছে কোথাও কোথাও। জগন্নাথপ্রসাদ বসুমতীক লিখেছেন, ‘প্রেমরসে অবশেষে অপঘণ্য দেশময়’; শ্রীধর কথক গেয়েছেন, ‘প্রেম ভালবাসি বলে কত লোকে কত বলে’। প্রেমের পথ কষ্টকাঙ্ক্ষী, সেই হতাশার মধ্যে

অবশ্য আশার সান্নিধ্যও কম নেই। প্রেমের জন্ম যে শঙ্কাবরণ লঙ্ঘ্যমান-
অপমানগ্রহণ, সবই যেন প্রেমপূজার উপকরণ। জগন্নাথপ্রসাদ বহু মল্লিক
একটি গানে কলঙ্কে অলংকার করে তুলেছেন। লোকনিন্দা সমাজভয়কে
উপেক্ষা করার দুর্দম বাসনা বহু গানে বলিষ্ঠভাবে ধ্বনিত হয়েছে। কালিদাস
গাঙ্গুলির একটি কাব্যসংগীতের মর্ম—

কী করে লোকগণনায

যাহার দর্শনে প্রাণে সদা স্পৃহা হয় ?

অর্থাৎ হৃদয়ের অকপট অনুরাগের প্রকাশই সংসারে চরম সত্য, সমাজ-
বন্ধনের জন্ম মনোবৃত্তির স্বাধীনতাকে বোধ করা যায় না। শ্রীধর কথক
গেয়েছেন, ‘যে বলে বলুক লোকে কারো কথা শুনিব না।’ কালী মির্জার
ভাষায়—

একি কথার কথা, প্রেম হয়-যায় ?

ক্ষণেক যারে দেখা যায় তাহা কি ক্ষণেকে যায়

লোকের কথায় ?

সকল কবির কাছেই এই এক প্রতিবোধের ঐক্যতান। শ্রীধর কথকের—

পবেরই কথায় কে কোথায় কবে প্রেম তোজেছে

যে জন মজেছে দুঃখ পেয়েছে সুখ জেনেছে।

সকলেতে রত তাতে অন্তের হলে সবাই তাতে,

দেখ না কেন যাতে তাতে কে না প্রেমে কেনা আছে ?

এই গানে লোকনিন্দার প্রতি শুধু উপেক্ষাই নয়, বরং লোকাপবাদেব অন্ত্যায়
ও অপবাদের অসংগতির বিকল্পে পুঞ্জীভূত অভিমান ও অনুযোগ রয়েছে।
নিধুবাবুর গানেও এই সমাজদ্রোহী বিক্ষোভ গুঞ্জনিত হয়েছে—

হউক হে হউক প্রাণ ঘাউক আমার

খেদ নাহি তাহাতে।

তোমারে পাইলাম যদি কী করে লাজেতে ?

লোকে বলে কলঙ্কিনী হইলে কুলেতে,

আমি বলি এতদিনে আইলাম কুলেতে।

যে প্রেম সমাজবিধির দিক থেকে নিন্দনীয়, প্রেমপাত্রের সঙ্গে যে নিষিদ্ধ সম্পর্কের
জন্ম নারীর কুলকলঙ্ক অবধারিত, সেই কলঙ্কের মুখের উপর স্পর্ধিত কণ্ঠে
‘আমি বলি এতদিনে আইলাম কুলেতে’ এই উক্তি কি বিশ্বয়কর মনে হয় না ?

প্রেমের সামাজিক বন্ধনভীরুতার কথা বাদ দিলে ব্যক্তিগত সম্পর্কের স্বন্দ্রতাই অধিকাংশ প্রীতিগীতির অভীষ্ট। নরনারীর পারস্পরিক অমুরাগ ও তার বিবিধ দুঃখ দৈন্ত সাময়িক বিচ্ছেদের বেদনা কিংবা চিরবিরহের অনিবার্য কাতরতা অজস্র গানের প্রেরণা সঞ্চার করেছে। প্রেমের অন্ধ আকর্ষণের কাছে ধর্মভেদ লুপ্ত হয়ে গেছে, মহারাজ হয়েও মহাতাবচস্কের কণ্ঠে তাই শুনি এই আত্মসমর্পণের গান—

প্রাণ যারে চাহে সদা দোষেতে তারো কি করে

সতত অস্থির প্রাণ না হেরিয়া হয় যারে।

নীচ কিংবা উচ্চজাতি কুৎসিত কি রূপবতী

মন হয় যার প্রতি এ সব নাহি বিচাবে।

গোপাল উড়ের বিদ্যাসুন্দর পালাভুক্ত সংলাপধর্মী গানগুলি স্বতন্ত্র কাব্য-গীতরূপেই জনপ্রিয় হয়েছিল। সেইগুলি সম্ভবত অপরের বচনা, কিন্তু গোপাল উড়ের নামেই প্রচলিত। এইরূপ একটি গানের ভাষায় অবিস্মৃত প্রেমের স্বরূপ স্পষ্ট হয়ে উঠেছে—

ভোলা যায় কি কথার কথা মন যে মনে গাঁথা

শুকাইলে তরুণের ছাড়ে কি জড়িত লতা ?

হলে পরে বারিহীন থাকিতে কি পারে মীন,

ছেড়ে কভু নবঘন থাকে কি বিজলী লতা ?

প্রেমের গানে নিরপেক্ষ প্রেম অনেকখানি স্থান ব্যাপ্ত কবে আছে। শ্রীধর কথকের নামে প্রসিদ্ধ গান—

ভালবাসিবে বলে ভালবাসিনে

আমার স্বভাব এই তোমা বই জানিনে।

বিধুমুখে মধুর হাসি আমি বড় ভালবাসি

তাই তোমারে দেখতে আসি দেখা দিতে আসিনে।

আর একজন অজ্ঞাতপরিচয় কবির গানে প্রতিদান-প্রত্যাশাহীনতাকেই প্রেমের লক্ষণ বলে ঘোষণা করা হয়েছে—

ভাল বাস না বাস

আমি তো বাসিব ভাল যাবত জীবন আশ

যথায় তথায় থাকি তোমাবিনে নহি স্তম্বী

বধিলে বধিতে পার রাখিলে তোমার যশ ॥

প্রিয়জনের স্বথকামনায় কবি নিজের প্রেমকে উজাড় করে দিতে চান—

যদি নাহি ভালবাস

দুঃখ নাহি ভাবি তাহে

সেই মম তুষ্টিকর

তুমি তুষ্ট থাক যাহে ॥

নিরপেক্ষ প্রেম পর্ধ্যায়ে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুরের একটি গীত উল্লেখযোগ্য—

নিতাস্ত না রইতে পেরে দেখতে এলেম আপনি

দেখ বা না দেখ আমায় দেখিব ও মুখখানি ।

মনে করি আসিব না এমুখ আর দেখাব না

না দেখিলে প্রাণ কাঁদে কেন যে তা নাহি জানি ।

এসেছি দিব না ব্যথা তুলিব না কোনো কথা

সাধিব না কাঁদিব না যাব এখনি ।

যেথায় আছ সেথায় যাক আর কাছে যাব নাকো,

চোখের দেখা দেখে যাব দেখেই যাব অমনি ।

এর পাশে রবীন্দ্রনাথের ‘আজ তোমারে দেখতে এলেম অনেক দিনের পবে’ কিংবা ‘আমার পরাণ যাহা চায়’ এবং ‘আমি নিশিদিন তোমায় ভালবাসি’ প্রভৃতি গানগুলিকে মনে পড়বে। উনিশ শতকের এই প্রীতিগীতির ঐতিহ্য অধিগ্রহণ করেই একালের শ্রেষ্ঠ কাব্যসংগীতকার রবীন্দ্রনাথের আবির্ভাব। প্রীতিগীতি-সংকলয়িতা রবীন্দ্রনাথের গানগুলিকে তাই নিরপেক্ষ প্রেম শিরোনামারই অন্তর্ভুক্ত করেছিলেন।

এ পর্যন্ত প্রেমের গানগুলিতে প্রেমপ্রকাশের একটি অনাড়ম্বর নিরলংকাব পৌকষ দেখা গেছে। মনের আবেগকে যথাযথ প্রকাশ করার দিকেই কবির দৃষ্টি, তাই কবিতার বাহরূপের প্রতি কাব্যসংগীতে কিছুটা উদাসীনতা থাকে। টপ্পা জাতীয় গান চার থেকে ছয় চরণের মধ্যে সম্পূর্ণ বলে উচ্ছ্বসিত বাক্বিস্তারের স্বযোগ এখানে সীমাবদ্ধ এবং সংগীতের বিশিষ্ট আঙ্গিকে শৃঙ্খলিত থাকার জন্য উপমারূপকব্যবহারেও সেকালের কবিরা যথেষ্ট স্বাধীনতা গ্রহণ করতে পারেননি। কিন্তু স্বরের সংযোগিতায় হৃদয়ের গভীর বেদনা বা মনোভাবকে তাঁরা বিনা ভূমিকায় সহজভঙ্গিতে অনর্গল করেছেন। প্রথাবদ্ধ রূপক-প্রতীক-চিত্রকল্পের ব্যবহারে কাব্যসংগীতকারদের কুণ্ঠা জাগেনি, কারণ কবিতার পাঠকের চেয়ে গানের শ্রোতা আরও সাধারণ মানুষ, হয়ত বা সাধারণ স্বরের সর্বপ্রকার নরনারীর কাছে সর্বগ্রাহ্য রূপকের মাধ্যমেই মনোবৃত্তি ও মানসভাবনাকে অমোঘ করে তোলা যাবে, এই তাঁদের বিশ্বাস ছিল। তাই বিচ্ছেদ-বড়ে প্রেমতরুর অবিচলতা, পিরিতিহীন জীবন ও দীপহীন তিমিরালয়ের অভিন্নত্ব, প্রেমায়ির অনির্বাণ শিখা, চাতক-বর্ধার সম্বন্ধে, চাঁদ ও চকোরের রূপক—এই ছিল প্রেম-

গীতিকার সাধারণ ব্যবহৃত রূপক। তারাকুমার কবিরত্ন প্রেমকে যুগনাভির গন্ধের সঙ্গে তুলনা করেছেন একটি গানে। নিধুবাবু তাঁর প্রেমাম্পদকে যুগনয়নী বলে সম্বোধন করেছেন। যত্নাথ ঘোষ প্রেমকে এক অমূল্য নিধির সঙ্গে উপমিত করেছেন, যা কলঙ্ককুপিত ফনীশিরে অবস্থিত। যদি কোনো হুঁসাহসী সেই সর্পশির থেকে প্রেমরত্ন হরণ করতে যায় তবে গল্পনাগরলে তার জীবন দুর্বিষহ ও বিষময় হয়ে উঠবে, বিচ্ছেদশরে তার প্রাণসংশয় হবে! তবু আশা মহোষধি, যদি সে বাঁচাতে পারে। এই জাতের জড়িতকল্পনা ক্লিষ্ট রূপকসর্বস্ব আর একটি প্রেমগানের উদাহরণ—

প্রেমনগরে রাই মহাজন তস্তু খাতক গ্রীহরি

কস্তু কর্জপত্র লিখে দিয়েছেন বংশোধাবী।

খং দেগালে হবে বা কী ওয়াশিল শূন্ত বাকির বাকি,

সস্তাবন তার আছে বা কী কেবল নাশেব বাঁশরি।

পরিশোধের কথা আছে দিবে পড়াচূড়া বেচে

তস্তু গতে লেগা আছে ইসাদী অষ্ট মঞ্জরী।

সমকালীন গানের আর একটি বিশেষ প্রবণতা ছিল অম্লপ্রাসবাহুল্য, অর্থহ্রটিলাতা ও ভাবের কষ্টকল্পনা, শব্দতত্ত্বে গুরুভারতা। প্রবণ প্রত্যেকের গানেই কিছু না কিছু ব্যতিক্রম আছে, আবার প্রত্যেকের গানেই এই ধরনের ক্রটিও প্রায় অনিবার্য। নিধুবাবুর এই গানটি চিত্রাঙ্কনে অভিন্ন—

কে ও যায় চাহিতে চাহিতে

ধীর গমন অতি হাসিতে হাসিতে।

যতক্ষণ যায় দেখা না পারি সরিতে

আঁখি মোর অনিমিখ হেরিতে হেরিতে।

একই ভাব কালী মির্জার গানে শব্দতত্ত্বে পরিণত হয়েছে—

অন্তরে অন্তর তারে করিব কেমনে সহ

মনে নাহি মনে করে তাহার মন্তর বই।

যদি হয় কথান্তর নাহি হয় মতান্তর

আঁখি বুঝে নিরন্তর যদি দূরন্তর রই।

তরীর রূপক একাধিক কবির কাছে প্রিয় ছিল, এমন কি রবীন্দ্রনাথের কবিকল্পনাও উনিশ শতকীয় প্রেমসংগীতের তরীটি স্বর্ণমণ্ডিত হয়ে উঠেছে। প্রেমকে তরীর সঙ্গে অভেদ কল্পনা করে বঙ্কিমচন্দ্র একটি প্রেমরূপক কাব্যগীতি রচনা করেছিলেন, বাণীভক্তিমায়া যা স্থললিত—

সাধের তরঙ্গী আমার কে দিল তরঙ্গে
 কে আছে কাণ্ডারী হেন কে যাইবে সঙ্গে ?
 ভাসল তরী সকালবেলা ভাবিলাম এ জলখেলা
 মধুর বহিবে বাধু ভেসে যাব রঙ্গে ।
 এখন, গগনে গরজে ঘন বহে থর সমীরণ
 কূল ত্যজি এলেম কেন মরিতে আতঙ্গে ?
 মনে কারি কূলে ফিরি বাহি তরী ধীরি ধীরি
 কূলেতে কণ্টকতরু বেষ্টিত হুজঙ্গে ।
 যাহারে কাণ্ডারী করি সাজাইয়া দিহু তরী
 সে কহু দিল না পদ তরঙ্গীর অঙ্গে ।

বঙ্কিমচন্দ্রের আরও একটি গানে এই তরঙ্গীপ্ৰীতি দেখা যায়—

সিঙ্খকূলে রই নতন তরী বই
 পারে তোর। কে যাইবি গো ?
 নতন ডিঙায় নতন মাঝি
 পারে তোর। কে যাইবি গো ?.....
 ঐ দেখ বয় মধুব মলয়
 এই বেলা কে যাইবি গো ?
 তুলে দিব পাল না ছাড়িব হাল
 স্রগের পারে কে যাইবি গো ?.....

১৩০০ সালে প্রকাশিত ‘গানের বহি’র অন্তর্গত রবীন্দ্রনাথের এই গানটি ভাষায়, স্বরের ভঙ্গিতে ওই পুরাতন প্রেমসংগীতেব আবহকেই মনে করিয়ে দেয়—

ওগো তোর। কে যাবি পারে
 আমি তরী নিয়ে বসে আছি নদীকিনারে ।...

গিরিশচন্দ্রের একটি গানেও এই তরীর উৎপ্রেক্ষা ব্যবহৃত হয়েছে—

আমার এই সাধের তরী প্রেমিক বিনে নিইনি কারে
 যে প্রেম জানে না চডতে মানা, ডোবে তরী একটু ভারে ।...

উনিশ শতকের প্রেমসংগীতে প্রকৃতির কোনো বিশিষ্ট ভূমিকা আমাদের চোখে পড়ে না। বিহারীলালের কাব্যে প্রকৃতিনির্মগ্ন রোমাণ্টিক কবির কল্পনায় নিপুণ বৃক্ষলতা মাত্র নয়, চেতনাসম্পন্ন মানবপ্রতিবেশী অথবা সখ্যসন্তায় উন্নীত এবং বিহারীলাল-পরবর্তী রোমাণ্টিক গীতিকবিরা মানব ও ঈশ্বরের মত প্রকৃতিকেও

গীতিকবিতার একটি প্রধান বিষয় করে তুললেন। কিন্তু তথাপি সমকালীন বাঙলা কাব্যসংগীতে প্রকৃতি প্রেমের মত বৃহৎ স্থান অধিকার করেনি, অন্তত রবীন্দ্রনাথের পূর্বে। রবীন্দ্রনাথের গানেই প্রেম ও প্রকৃতি সাধারণ মানুষের স্নেহভাৱের জীবনে ঘনীভূত পটভূমিকারূপে স্থাপিত হয়েছে। তবে পদাবলীর প্রকৃতিচেতনা, বর্ষা ও বসন্তের অতিশয়িত বর্ণনা রোমান্টিক যুগের সংগীতকারদের কিছুটা প্রভাবিত করেছিল। কয়েকজন শিক্ষিত গীতিরচয়িতা ইংরাজি কাব্যের রোমান্টিক পর্বের সঙ্গে স্পর্শিত ছিলেন। তাই ইউরোপীয় কাব্যের নিসর্গপ্ৰীতি ও রোমান্টিক দৃষ্টিভঙ্গি কয়েকটি গানে উঁকি মেরে গেছে। মহাকবি হোমার মানুষের মনোভাব ও অল্পভূতির গভীরতার উপমা আহরণ করেছিলেন প্রকৃতির গোপন-থেকে। ফারসি গানে প্রকৃতিবন্দনাকে শোভন করে তুলেছিলেন কবি জামী, ফেরদৌসি, হাফিজ, ওমব খৈয়াম প্রভৃতি কবিরা। উনিশ শতকের কবি ও গীতিকার রাজকৃষ্ণ রায়েব একটি কাব্যসংগীতে প্রকৃতি সম্পর্কে নূতন যুগসচেতন মনোভাব পাওয়া গেল—

প্রেম যদি সহী শিখতে হয়	মানুষের কাছে নয়,
সাঁঝের রবি প্রেমের ছবি	প্রেমের আলো আকাশময়।
ঐ রবি সহী প্রেমের খেলা	খেলছে কেমন সাঁঝের বেলা
আধেক আঁধার আধেক আলো	কমলবালা চেয়ে রয়।
দূরে দুজনে তবুও কেমন	প্রাণে প্রেমের তুফান বয়।

নবযৌবনাগমকে তরঙ্গিত কলনাদিনী নদীর সঙ্গে উপমিত করে বন্ধিমচন্দ্র একটি কাব্যসমৃদ্ধ গান উপহার দিয়েছেন—

এ যৌবনজলতরঙ্গ রোধিবে কে...
 জলেতে তুফান হয়েছে
 আমার নূতন তরী ভাসল স্নেহে
 মাঝিতে হাল ধরেছে।
 ভেঙে বালির বাঁধ পুরাই মনের সাধ
 জোয়ার গাঙে জল ছুটেছে, রাখিবে কে।...

প্রকৃতির পটভূমিকায় জনৈক অজ্ঞাতনামা কবি প্রেমের রোমান্টিক পটক্ষেপণ করেছেন—

জাগি রহে চাঁদ আকাশে যখন	সারাটি রজনী
শ্রান্ত জগৎ ঘুমে অচেতন	সারাটি রজনী ;
অতি ধীরে ধীরে হৃদে কি লাগিয়া	

মধুময় ভাব উঠে কি জাগিয়া	সারাটি রজনী ;
ঘুমিয়ে তোমারে দেখি গো স্বপন	সারাটি রজনী ,
জাগিয়া তোমার দেখি গো বদন	সারাটি রজনী !
তাজিবে যখন দেহ ধূলিময়	তখন কি সখি তোমার হৃদয়
আমার ঘুমের শয়ন পরে	
ভ্রমিয়া বেড়াবে প্রণয়ভরে	সারাটি রজনী !

৪

প্রেমের জন্ম নরনারীর হৃদয়ে এবং প্রেমে মুখ্য ভূমিকা নারীর। উনিশ শতকের অধিকাংশ গানেই স্বাধীনভাবে নারীর স্বতন্ত্র মর্যাদা স্বীকৃত হয়েছে। নাবী সংসারে গৃহলক্ষ্মী, প্রেমে মানসী, কর্মে স্থনিপুণা। কোনো কোনো কবি ব্যক্তিগত জীবনের ব্যর্থতা-অপব্যয়কে যেমন নারীনিন্দায় পর্যবসিত করেছেন, তেমনি কেউ কেউ নারীস্ববের মধ্য দিয়েই জীবনেব চরম সার্থকতা প্রচার করেছেন। নারীনিন্দামূলক অনেক গানে পুরুষের বঞ্চনা ও উপেক্ষার দিকটি স্নকৌশলে অন্তর্ভুক্ত রয়ে গেছে। সমাজের বৈষম্য ও বন্ধনের নিগড়ে যারা চিরকাল বন্দিনী, সেইসব অন্তঃপুরিকাদের বঞ্চনার ইতিহাস তো পুরুষের অক্ষমতারই ইতিহাস। ভারতচন্দ্রের কাব্যে নারী লাস্তময়ী রঙ্গনটী, বিলাসনিপুণা লীলা-সহচরী। তাঁর বিছা স্নন্দরেরই রঙ্গিণী, গৃহস্থ পুণবধূ নয়। কিন্তু আত্ম-পরিচয়দানপ্রসঙ্গে ভারতচন্দ্র আপন স্বীর যে চিত্র এঁকেছেন তা বাস্তবতায় এবং সমাজাত্মক। নারীবৈষ্যচাচার স্বেচ্ছাচার ভারতচন্দ্রের কাব্যের উপাদান হলেও আদর্শ সামাজিক নারীর কল্পনাও তিনি বিন্ধিত হননি, এই গানটি তার প্রমাণ—

নয়ন অমৃতনদী সর্বদা চঞ্চল যদি
নিজপতি বিনা কভু অস্ত্র দিকে চায় না।...
অমৃতের ধারা ভাষা পতির শ্রবণে আশা
প্রিয়সখা বিনা কভু অস্ত্র কানে যায় না।
নতি রতি গতি মতি কেবল পতির প্রতি
ক্রোধ হলে মৌনভাব কেহ টের পায় না।

উনিশ শতকের গীতসংকলনে কবিসংগীতকার থেকে রবীন্দ্রপূর্ব গান-রচয়িতাদের নারী সম্পর্কে বিবিধ মনোভাবের পরিচয় কোতুলপ্রদ। কবিসংগীতের যুগে নারী হঠাৎবাবু নাগরিক সমাজের মনোরঞ্জনের পাত্রী, পণ্যপ্রব

বিশেষ। আবার মধ্যবিত্ত বুদ্ধিজীবী সম্প্রদায়ের সাংস্কৃতিক জাগরণ ও সমাজ-আন্দোলনের পর্ব থেকে নারী পুরুষের সমানাধিকারে ও স্বাধীন ব্যক্তিত্বের দাবিতে সাহিত্যের অন্তর্ভুক্ত ও নতন মূল্যবোধে উদ্দীপ্ত। অবশ্য নবশ্রুতি ব্যক্তিত্ব নারীকে স্বাধীন নির্বাচনে স্বেচ্ছারূপে প্রেমার্ত মনোনয়নের দ্বারা গ্রহণেও পুরোপুরি সামাজিক সমর্থন পায়নি। কারণ স্বাধীন নির্বাচন ও প্রেম সামাজিক সংস্কারকে সম্পূর্ণ উপেক্ষা করতে পারেনি। সুতরাং এই জটিল পরস্পরবিরোধী অবস্থার মধ্যে বাঙলা কাব্যসংগীতে নারী কখনো প্রশংসার স্বর্ণাঙ্গুরীয় পরেছে, কখনো ভৎসনার কলঙ্কটাকাঁকেছে ললাটে। তবু নারী যে উপেক্ষণীয় নয়, বাঙলা সংগীত-নাটক-কাব্য-উপন্যাসে তার ভূমিকা যে ক্রমবর্ধমান, ইতিহাস তার সমর্থন জানাবে। দীননাথ ধর একটি গানে সংসারজীবনে নারীকেই শাস্তি ও সান্ত্বনার আশ্রয়রূপে ঘোষণা করেছেন—

রোগশোকভবা ধরাতে কী দুঃখ কভু ধরিত ?

রমণী মহৌষধি যদি না থাকিত।

কী করে রোগযাতনা আপদবিপদ নানা

প্রেমময়ী নারী যদি বামে হয় বিরাজিত।

সে কি শোকানলে ডরে যেবা সদা হৃদে ধরে

মমতাগঠিত নারী স্নেহপূরিত।

দীনতা কী করে তার ? আঁধার কুটিলে যার

লক্ষ্মীরূপ। নারীরই অথব্রহ্মেতে শোভিত।

এ জীবন পোরমক বিনে এই স্তম্ভতরু

জানি না এ দগ্ধচিত কোথা আব জুড়াইত।

ভাবের উদ্বেগ এত না জানি কোথায় রহিত

নারী-বিধুমুখ যদি নাহি তাহে উদ্দিত।

অক্ষয়চন্দ্র সরকারের পিতা গঙ্গাচরণ সরকারের একটি নারী-নৈবেদ্যসংগীত—

রমণী তোমার গুণে স্তম্ভময় এ সংসার

জগৎমোহিনী তুমি জগতের অলংকার।

তুমি যদি এ জগতে বিধুমুখে না হাসিতে

শশীশূল নিশিসম হত সব অঙ্গকার।

তুমি ধনি যেই নরে নাহি হের প্রেমভরে

নরপতি হয় যদি বুথাই জনম তার।

রাজকুমার মুখোপাধ্যায় রচিত আর একটি নারীস্তুতিগীতি—

সার নারী ভুবনে রমণীরতন
ছার জীবন বিনে সে ধন ।
শরম-মাথানো হেরিলে সরল নয়ন,
নাহি আর সম্পদে থাকে আকিঞ্চন,
জগজনশিরোভূষণ...

নারী সব স্থখনিদান ।

নারীত্বের সার্থকতা বিহারীলালের গানে আরিও স্পষ্টভাষায় উদ্গীত হয়েছে ।
বিহারীলালের রোমান্টিক গীতিকবিকল্পনায় কাব্যলক্ষ্মী ও কবিমানসী যেমন এক
 হয়ে গেছে, তাঁর সংগীতকল্পনায়ও মানসী এবং গুললক্ষ্মী, উর্বশী ও নাবায়ণী
 এক হয়ে গেছেন । সারদামঙ্গলেন এই গীতটি তার উদাহরণ—

কী মধুর মনোহর মূৰ্ত্তি তোমার !
সদা যেন হাসিতেছে আলয় আমার !
সদা যেন ঘরে ঘরে / কমলা বিরাজ করে,
ঘবে ঘরে দেববীণা বাজে সারদার ।
মকময় ধবাতল তুমি শুভ শতদল,
করিতেছ ঢলঢল সম্মুখে আমার !
ক্ষুধাতৃষ্ণা দরে রাগি / ভোর হয়ে বসে থাকি,
নয়ন পরাণ ভবে দেখি অনিবার !
তুমি লক্ষ্মী পরম্বতী, / আমি ব্রহ্মাণ্ডের পতি,
হোক গে এ বস্তুমতী যার খুশি তার !

কিন্তু ঐপনিবেশিক শাসনভুক্ত ধনতান্ত্রিক সমাজে এই দৃষ্টি অবশ্যই আদর্শ-
বাদীর, সত্যকার বাস্তবানুগ দৃষ্টি হল নারীর গণ্যমূল্যনিরূপণে । সমাজে নারীকে
নিয়ন্ত্রিত ব্যবসা আঠারো-উনিশ শতকে বেশ তীব্র হয়ে উঠেছিল, সেকালের নকশা-
প্রহসন-আলাল-ছতোমে তার ছবি আছে । কবিসংগীতের রাধা সেই সমাজের
নির্ণাতিত রমণীর স্বান পাণ্ডুর নায়িকা । রাম বসুর গানে অভিজাত সমাজের
নারীঘটিত মনোভাবই প্রতিকলিত হয়েছে বলে ধরে নেওয়া যেতে পারে—

নারী মিলতে যেমন ভুলঠেঁ তেমন

ছই দিকে তৎপর

মজয়ে পরে চায় না ফিরে আপনি হয় অন্তর ।

তাই নারীপ্রশংসার উদারতাকে আচ্ছন্ন করে রাম বসুর নারীনিন্দা কবির

অনড় বিশ্বালে পরিণত হয়েছে—‘আর নারীরে করিনে প্রত্যয়, নারীর নাইকো কিছু ধর্মভয়’। যত্নাথ ঘোষের কণ্ঠে আরও তিক্ততা—

বল না ললনা কেন কর এত ছলনা লো

পরের কথা বলতে পার আপনার কথা বল না লো ।

চতুর্বে হুলাতে পার পাথরে গলাতে পার

মুনির মন টলাতে পার কিন্তু তুমি টল না লো !

আর একটি গানে তিনি বলেছেন—

গুণ কী আছে বল রমণী ডাকিনীকুলে

অম্বুকুলের অবাধ্য হল পরিণত প্রতিকূলে ।

বিবাদেব মূল্যধার কিছু নাহি স্ববিচার

পদানত হলে তাব মনের কথা কয় না ভুলে ।

অজ্ঞাতনামা জনৈক কবির কণ্ঠে—

কে বলে সরলা নারী চাতুরী তাব সমুদায়

মর্মভেদী কর্ম করে ধর্মপথ নাহি চায় ।...

বিশিষ্ট গীতিকার রাধামোহন সেন আক্ষেপ করেছেন এই বলে—

পুরুষ যেমন পারে নারী কি তেমন

সদা এক সনে নহে প্রাণ প্রেম আলাপন ।

নিদর্শন অলিকূলে নাহি বসে এক ফুলে

নবপ্রেম নিতি নিতি নতন যতন ।

গিরিশচন্দ্র ঘোষরচিত গান—

রমণীব মুগের হাসি গরলরাশি স্থধা ক্ষরে

সে হাসি প্রেমের কঁাসি সাধ করে প্রাণ গলায় পরে ।...

ছলনাময়ী নারীর চিরন্তন চলচ্চিত্ততা সাহিত্যে নতুন কথা নয়, ‘Frailty, thy name is woman’—এই স্বরেই এইগুলি বাধা । কিন্তু নারীর ভালবাসার মূল্যবোধও এই পর্বেই নতুন করে প্রতিষ্ঠিত হয়েছে । তাই পুরুষের বঞ্চনার ‘কথাও এই যুগের গীতিকাররা উপেক্ষা করেননি । নারীর তুলনায় পুরুষের চারিত্রিক দুর্বলতার কথা প্রাপ্ত যত্নাথ ঘোষের ভাষাতেও স্বীকৃত হয়েছে—

ভালবাসা হলে কি আর ভোলা যায় প্রাণসজ্জি ?

পুরুষে ভুলিতে পারে ভুলে না রমণী ।

অরলা সরলা অতি পুরুষ পাষণমতি

গোপনে করে পিরিতি-মজ্জায় ফুলের কামিনী ।

এ বেন শেক্সপিয়ারের 'মার্চ এ্যাড্‌ এ্যাবাউট নাথিং' নাটকের গানের ভাষা—

Sigh no more Ladies, sigh no more,

Men were deceivers ever,

One foot in sea and one on shore

To one thing constant never.

উনিশ শতকের কাব্যসংগীতের একটি বিশিষ্ট লক্ষণ মনের স্বাধীনতা, চিন্তাশ্বেচ্ছাচারিতা, ব্যক্তিত্বের স্বাধীন ক্ষুরণ। তাই 'মন' 'প্রাণ' প্রভৃতি শব্দের প্রভূত ব্যবহার মনের নিষেধহীন আচরণকেই নির্দেশিত করে। এই 'মন' অবশ্যই আধুনিক মানুষের মন। এই মনেব জন্মই বিহারীলালের আবির্ভাবের পূর্বেই বাঙলা কাব্যসংগীতে গীতিকাঁবতার মনময়তার সঞ্চার ঘটছে। নিধুবাবুর গানেই প্রথম এই বারণহীন মনের মানচিত্রটি পাই—

মিছে অহুযোগ সহী লো কবিছ কী কারণে

কি কবিতে পারে মন মত্ত বারণে বারণে।

আমার বশ এখন নহে সে ছুরন্ত মন

বুঝালে সে নাহি বুঝে তারে পারিবে কেমনে ?

আপনার নৈয়ায়িক ও নৈতিক অহুশাসন থেকে 'ভালবাসার হাওয়ায় হারিয়ে-
বাওয়া মনের গান নিধুবাবুর 'মনঃপুর হতে আমার হারিয়েছে মন' বাঙলা
কাব্যসংগীতের একটি উৎকৃষ্ট রচনা। এই গানটি সম্পর্কে পবে আলোচনা করা
হচ্ছে।

প্রেমনিবেদনের অকৃত্রিম সাবল্যে, প্রকাশভঙ্গির স্বাভাবিক আন্তরিকতায়
সে যুগের শ্রেষ্ঠ প্রণয়গীতকার নিধুবাবু। নিধুবাবু প্রেমসংগীতগুলির পশ্চাতে
তাঁর ব্যক্তিগত জীবনের কোনো ছায়াপাত থাকুক বা না থাকুক নিধুবাবুর গান
তখনকার জনমন হরণ করে নিয়েছিল, প্রেমপ্রবণ যুবচেতনা বিশেষ করে
নিধুবাবুর গানে প্রকাশের বাগী লাভ করেছিল। সেকালের সমালোচকের
ভাষায় 'প্রেমের বিষয় যাহা কিছু বলিবার আছে নিধুবাবু তাহা প্রায় বলিতে
বাকি রাখেন নাই'—অত্যন্ত সত্য। হয়ত সূক্ষ্ম রুচিবিলাসিত মার্জিত চোখে
সেগুলির অকুণ্ঠ প্রকাশভঙ্গি গীড়া দিতে পারে, কিন্তু—

মনেতে বুঝিয়া দেখ না দেখিয়া তব মুখ

রহা বাবে কেন প্রাণ ?

দেখ না, কান্দিতে হয় হলে অদর্শন,

দরশনে পুলকিত প্রফুল্ল বদন ।

সকল রতন হতে মন তুমিও তা জান ।

দেখা-না দেখায়-মেশ্য বিদ্যুজ্জ্বলতা নায়িকার এই রোমাণ্টিক মূর্তি সেদিন অভিনব ছিল ।

৫

সংস্কৃত কাব্যসাহিত্য থেকে স্বক করে জয়দেব-বিজাপতি-চণ্ডীদাস অতিক্রম করে, আধুনিক কাল পর্যন্ত এলে দেখা যাবে পূর্বরাগ প্রেমগীতিকার একটি অভিন্ন অংশ, উনিশ শতকের গানেও তার ব্যতিক্রম নেই। প্রীতিগীতি গ্রন্থে পূর্বরাগ নামে একটি শ্রেণী থাকলেও অত্যান্ত বহু শ্রেণীগত গানকেও বস্তুত পূর্বরাগ-বিষয়ক বলে চিহ্নিত করা যায়। নিধুবাবু, হক ঠাকুর, রাম বসু, কালী মিজা, কালিদাস গাঙ্গুলি, শিবচন্দ্র রায়, আনতোষ দেব, জগন্নাথপ্রসাদ বসুমল্লিক, শ্রীধর কথক, যতুনাথ ঘোষ, দীনবন্ধু মিত্র, যতুনাথ সর্বাধিকারী, হরিশচন্দ্র মিত্র, গিরিশচন্দ্র কৃষ্ণ, গিরিশচন্দ্র ঘোষ, হরিমোহন রায়, রামচন্দ্র চক্রবর্তী—পূর্বরাগের কবিসংখ্যা অনেক। তবে এই শ্রেণীর অনেকগুলি গান প্রধানত গতানুগতিক, পদাবলীর অল্পচিকীর্ষাক্রিষ্ট। এগুলির মধ্যে ধারাবাহিকতা যতটা আছে, কবিব ব্যক্তিগত 'অল্পভূতির স্পর্শ' ততটা নেই। পদাবলীর পূর্বরাগ বৈষ্ণবধর্মের গুঢ় আধ্যাত্মিক ব্যঞ্জনায সমৃদ্ধ ছিল, কিন্তু আধুনিক কালের পূর্বরাগ অধ্যাত্মস্পর্শবিরহিত রূপবাসনা মাত্র। পূর্বরাগ যেখানে একপক্ষের কপব্যাকুলতায় অল্পপক্ষের নিরাসক্তির উপর প্রতিষ্ঠিত, সেখানে কোনো সামাজিক মূল্য নেই। কারণ উভয়পক্ষের স্বীকৃতিব্যতীত প্রেমকে প্রতিষ্ঠিত করা যায় না। উভয়পক্ষের স্বীকৃতি থাকলে তাকে আবাব ঠিক পূর্বরাগ বলারও অর্থ নেই। তৎসত্ত্বেও আমাদের প্রেমসংগীতে পূর্বরাগের স্থান আছে। নিছক কাব্যরীতি হিসাবে রবীন্দ্রনাথও পূর্বরাগের গান রচনা করেছেন। নিধুবাবুর একটি গানে পূর্বরাগের নায়িকা বেন কবির অন্তর্নিবাসিনী বহিঃপ্রকাশরূপে দেখা দিয়েছে—

ধীরে ধীরে দেখ চায় কিবে ফিরে

কেমনে আমারে বল যাইতে ঘরে ।

যে ছিল অন্তরে মোব বাহ্যে দেখি তারে

নয়ন অন্তর হলে পুনঃ সে অন্তরে ।

পদাবলীর পূর্বরাগ জগন্নাথপ্রসাদ বসুমল্লিকের একটি পদে নূতন বাকস্পন্দে ছন্দোঃসংগীতে মনোরম হয়ে উঠেছে—

আঁখির মিলনে সখি	বল দেখি এঁকি রঙ্গ
আলসে অবশ হলে	তবু নাহি অঙ্গসঙ্গ ।
বিধুমুখ তরতর	হৃদ্বিপদ্য খরখর ।
প্রেমনীর বারবার	স্থির নয়ন কুরঙ্গ ।
ভাবভরে গরগর	প্রেমজ্বরে জ্বরজ্ব
স্মরণশরে দবদর	নাচিছে ভুজ্জুজ্জঙ্গ ।
গদগদ প্রেমভরে	ডগমগ রসতবে
মুখে স্বর না নিঃসরে	প্রায় পিঙ্গরবিহঙ্গ ।

শ্রীধর কথকের বচনায় গতানুগতিকতা থাকলেও অল্পকথায় আধুনিক নায়িকার আশাহীন পূর্বরাগের ছবিটি পাউ—

আর তো যাব না লো সই যমনারই ক্লে
ভরিয়ে এনেছি কুন্ড নয়নসলিলে ।
যে হেরিলাম রূপ তার গৃহে আসা হল ভার
নাম নাহি জানি তার সে থাকে গোহলে ।

গিরিশচন্দ্রের দু-একটি গানে স্নিগ্ধতা ও লাবণ্য আছে, অন্যান্য গান প্রথাবদ্ধ ।
একটি নামহার। কবির গানের জনপ্রিয় দুই পংক্তি—

কী দিব কী দিব রে প্রাণ মনে করি আমি
যে ধন তোমারে দিব সেই ধন আমার ভূমি ।

কয়েকটি প্রেমের গানের রূপবর্ণনা, বিশেষত নাবীরূপবর্ণনাব ভাষা নিতান্ত
গতানুগতিক, শাস্ত্রীয় রূপবর্ণনার পৌনঃপুনিকতায় পূর্ণ । এবই মধ্যে একটি পদে
আন্তরিক দেব নারীর রূপকে সরোবরের সঙ্গে তুলনা করেছেন—

অনুপম সরোবর ভূমি হে তরুণী
সজ্জিল কোথায় বসি বিধি কে বাখানি ।
কণ্টকময় স্নগোল তব বাহু স্বকোমল
জলজে কিঞ্চিৎ মধু প্রচুর ও বদনে ধনি ।
অমল লাবণ্য নীরে সোপান নিতম্ববর
চঞ্চল আঁখ সফর কুস্তল শৈবাল জিনি ।

প্রীতিগীতির এই বিপুল সৃষ্টি ও কবিসংখ্যা থেকে সহজেই প্রমাণিত হয়
উনিশ শতকের বাঙলা দেশে রোমান্টিক কাব্যসংগীত কী বিপুল বিস্তার ও
জনপ্রিয়তা লাভ করেছিল । এঁদের মধ্যে নিধুবাবুর দানই যে অগ্রগণ্য সে বিষয়ে
সন্দেহ নেই । নিধুবাবুর পরবর্তী কবিদের মধ্যে শ্রীধর, হরু ঠাকুর, কালী

মির্জার ভূমিকাও প্রেমসংগীতের ইতিহাসে শ্রদ্ধার সঙ্গে স্মরণীয়। হারাণচন্দ্র রক্ষিত তাঁর ‘ভিক্টোরীয় যুগের বাঙলা সাহিত্য’ গ্রন্থে মন্তব্য করেছিলেন—

“স্বীপুরুষের বিরহমিলন পূর্বরাগ প্রভৃতির মানঅভিমানের সূক্ষ্ম হৃদয়কথা লইয়া সংগীতরচনা,—এবং সে সংগীতে বিশেষ গুণপনাপ্রকাশ, বোধহয় এই প্রথম। অধিক কি, আজিও—বঙ্গসাহিত্যের এই বর্তমান যুগেও, এক শ্রীধর কথক ব্যতীত নিধুর টপ্পার সহিত কাহারো তুলনাও হইতে পারে না।...আজিও কেহ রবীন্দ্র-গিরিশ বা বঙ্কিমের কোনো বিরহগীত গাহিলে নিধুকেই মনে পড়ে।”
(১৪৩ পৃঃ)

কবিসংগীতের মধ্য দিয়েই প্রেমের প্রসঙ্গ বাঙলা গানে প্রথম প্রবেশ করেছিল এবং নিধুবাবুই সর্বপ্রথম কবিসংগীতের অস্ত্রান্ত্র অলুসঙ্গ বাদ দিয়ে কেবল বিশুদ্ধ ব্যক্তিপ্রণয়ের রীতিতে প্রেমগীত রচনা করেছিলেন। কবিগানে রাধাকৃষ্ণের নাম আরোপিত হলেও প্রেমের ভূমিকা যে রাধাকৃষ্ণনিরপেক্ষ হয়ে উঠেছিল, রাস্ত-নুসিংহের নামে প্রচলিত এই পদাংশ তার প্রমাণ—

বিরহ

কহ সখি কিছু প্রেমেরই কথা

ঘুচাও আমার মনের ব্যথা,

করিলে শ্রবণ হয় দিব্যজ্ঞান

হেন প্রেমধন উপজে কোথা।

কবিসংগীতের এই ‘বিরহ’ পদাবলীর অপভ্রংশ মাত্র নয়, এই বিরহ আধুনিক নাগরিক মনের প্রণয়ব্যর্থতা, সামাজিক চিন্তাবৃত্তি বিশেষ। রাম বসুর বিরহ ‘এক সময়ে সর্বত্র গীত হইত’। রাম বসুর একটি সুবিখ্যাত বিবহপদ উদ্ধৃত করলেই দেখা যাবে এই বিরহ বস্তুত বিদেশযাত্রার অদর্শনজনিত মাথুরবিরহ নয়, সামাজিক বা অজ্ঞ কোনো কারণে নায়ক-নায়িকার মিলনের ব্যর্থতা ও তজ্জনিত আক্ষেপ মাত্র—

দাঁড়াও দাঁড়াও প্রাণনাথ বদন ঢেকে যেও না,

তোমায় ভালবাসি তাই চোখের দেখা দেখতে চাই।

কিছু কাল থাক থাক বলে ধরে রাখব না।

শুধু দেখা দিলে তোমার মান যাবে না,

তুমি যাতে ভাল থাক সেই ভাল,

গেল গেল বিচ্ছেদে প্রাণ আমারই গেল,

তোমার পরের প্রতি নির্ভর আমি তো ভাবিনে পর,
 তুমি চক্ষু মুদে আমায় হৃৎপিণ্ড দিও না ।
 কথা কও একবার কথা কও, তোল ও বিধুবদন,
 পিরিতি ভেঙেছে ভেঙেছে তায় লজ্জা কী ?
 এমন তো প্রেম ভাঙাভাঙি অনেকের দেখি
 আমার কপালে নাই স্মৃতি, বিধাতা হল বিগুণ
 আমি সাগর সৈতেও মানিক পেলাম না ।^৭

বিরহ-সংগীতরচনায় রাম বসু নিধুবাবু বা শ্রীধর কথক যে ষথার্থই পারদর্শিতা
 লাভ করেছিলেন তাতে সন্দেহ নেই । প্রেমের অনিবার্য ফলশ্রুতি যে বিরহ,
 সমাজের এই নির্মম নিয়তি মেনে নিয়েই উনিশ শতকে কবির বিরহকে কাব্য-
 গৌরবমণ্ডিত করেছিলেন । সেই গৌরবায়িত বিরহের একটি অমব কাব্যগীত
 নিধুবাবুর রচনা বলে পরিচিত—

তবে প্রেমে কী স্মৃতি হত
 আমি যারে ভালবাসি সে যদি ভালবাসিত ।
 প্রেমসাগরের জল, হইত যদি শীতল,
 বিচ্ছেদ-বাড়বানল যদি তাহে না থাকিত ?
 কিংবদন্ত পুষ্প স্তম্ভাণে কেতকী কণ্টকহীনে
 ফুল ফুটিত চন্দনে ইক্ষুতে ফল ফলিত ।^৮

রাধাকৃষ্ণ-প্রেমের ছন্দবেশে লৌকিক প্রেমচেতনাই যে কবিগানের সর্বাত্মক
 প্রবেশ করেছিল, হক ঠাকুরবাচিত একটি গানে তাব উদাহরণ—

চিতেন । সেই হেরি ধাপা পথ থাকয়ে যেমতি তুষিত চাতকজন
 আমি সেইমত হয়ে আছি পথ চেয়ে মানসে কবি সেকুপ ভাবনা ।
 অন্তরা । হায় কী হবে সজনি যায় যে রজনী কেন চকুপাণি এখনো
 না এলো এ কুঞ্জে কোথা স্মৃতি হুগে রহিল না জানি কারণও ।
 পরচিতেন । বিগলিত পত্রে চমকিত চিত্তে হোতেছে, স্থির মানে না ।
 যেন এল এল হরি হেন জ্ঞান করি না এল মুরারি পাই যাতনা ।
 অন্তরা । সেই রবিকিরণেব প্রায় হিমকব এ তনু আমারো দহিছে
 শিথিলিকবর অঙ্গে মোর সব বজ্রাঘাতসম বাজিছে ।
 পরচিতেন । সেই করিয়ে সংকেত করি কেন এত করিলেকো প্রবঞ্চনা
 আমি বরঞ্চ গরল ভকি সেও ভাল কি ফল বিফলে কালযাপনা ।

অন্তবা। সেই দেখ নিজ করে প্রাণপণ করে গাঁথিলাম এ কুঁহুমহার

একি নিরানন্দ বিনে সে গোবিন্দ হেনমালা গলে দিব কার।

পদাবলীর অলুপ্ত, জয়দেবের ধ্বনি সত্ত্বেও এই গানের বাণী অক্ষুট গীতিকাব্যের ঝংকার বহন করে আছে। এর লৌকিক উপমাপ্রয়োগ, বিশ্বয়কর ষষ্ঠাত্মিক ধ্বনিপ্রধান ছন্দ (যার প্রয়োগ বিহারীলালের পূর্বে আশ্চর্যজনক-তো বটেই), আধ্যাত্মিকতাহীন তত্ত্ববিমুক্ত মানবিক আবেদন, সাধারণ নারীব প্রণয়াতুরতাই একে বৈষ্ণব কবিতা থেকে আধুনিক মানুষের জীবনবেদে প্রতিষ্ঠিত করেছে। উদ্ভূত পদের শেষ চরণেব সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের ‘আজি শরততপনে প্রভাতস্বপনে’ (কডি ও কোমল) গানের এই চরণদ্বয়ের সাদৃশ্য সহজ-লক্ষণীয়—

আমি যদি গাঁথি গান অর্থব পরাণ সে গান শ্রাব কারে আর

আমি যদি গাঁথি মালা লয়ে ফুলডাল কাহাবে প্যাব ফুলহার।

৬

উনিশ শতকেব প্রেমসংগীতগুলি তাই আধুনিক সমাজের ব্যক্তিতাত্ত্বিক মানুষেব হৃদয় অরণ্যের আলোছায়া, যার ছবি অষ্টাদশ শতকেব সাহিত্যে ছিল না। এই প্রথম সমাজবদ্ধ মানুষের চিত্তগহ্বর থেকে একক প্রাণের কন্দন শোনা গেল, এই প্রথম কবিব যৌবনস্বপ্নে বিথিব আকাশ-ভাস মচাতুব হয়ে উঠল। নিধুবাবু থেকে ববীন্দ্রনাথ পর্যন্ত বাড়ল কাব্যসংগীতের যে বিপুল অংশ স্মৃতিগীতি নামে চিহ্নিত হয়ে জনহীন নিবান্ধষ্ট দাঁপেব মত প্রাচীন সাহিত্যের জীর্ণ পৃষ্ঠায় আত্মগুপ্ত হয়ে আছে, সেইগুলি আমাদের সাহিত্যেব এক অলিখিত অধ্যায়ের দুর্ভাগ্য নথিপত্র। সাহিত্যেব ইতিহাসে কাব্যসংগীতের আলোচনা এ পর্যন্ত বর্জিত অথবা অবহেলিত হয়েছে, কিন্তু গীতিকাব্যেব তুলনায় কাব্যসংগীতের উপযোগিতা কম নয়। একটি বিদেশী সংগীতসংকলনের সংকলয়িতার ভাষা উদ্ধার করে বলা যায়—

The history of nations is embalmed in their ballads, the records of humanity's emotional development live in its songs. From its literature a people learns and confirms its character, and from his lyrics a poet listens only to the throbbing of his own heart.

আধুনিক বঙ্গের দীক্ষাগুরু রামমোহনের আবির্ভাবের পূর্বেই নিধুবাবুর প্রেমসংগীত, কবিওয়ালাদের সখীসংবাদ-বিরহ, শ্রীধর কথকের প্রেমকবিতা

নাগরিক সমাজের নিকট সুপরিচিত হয়েছিল। এই প্রেমসংগীতের উত্তরাধিকারেই উনিশ শতকের ষষ্ঠ দশকে বিহারীলালের আবির্ভাব ঘটেছে, এই প্রীতিগীতির ধারাতেই রবীন্দ্রনাথের প্রতিষ্ঠা। ভাবতে অবাক লাগে, রোমাণ্টিক গীতিকবিতা শব্দটির সঙ্গে পরিচিত হওয়ায় কত পূর্বে নিধুবাবু গেলোছিলেন—

তুমি কি জানিবে আমার মন

মন আপনারে আপনি জানে না।

দুজ্জৈয় মনের এই রহস্যনিকেতনে বাঙলা কাব্যকে নিধুবাবুই প্রথম আমন্ত্রণ করে নিয়ে যান। স্বতরাং রবীন্দ্রনাথ যখন বিহারীলাল সম্পর্কে লেখেন—‘ঠিক ইতিহাসের কথা বলিতে পারি না—কিন্তু আমি সেই প্রথম বাঙলা কবিতায় কবির নিজের স্বর শুনিলাম’—তখন সেই ইতিহাসের যুক্তিতেই কবির ‘নিজের স্বর’ শোনাবাব কবিসহাবে নিধুবাবুর নাম বিহারীলালের পূর্বেই স্থাপন করতে হয়। বৎ বিহারীলাল সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের উক্তিগুলিকেই রামনিধি গুপ্ত সম্পর্কে নূতন করে প্রয়োগ করার প্রলোভন জাগে। নিধুবাবু যখন টম্বার স্তরে গীতিকবিতা বচনা করে চলেছিলেন তখনও, সেই প্রত্যুবেও, অধিক লোক জাগেনি, সাহিত্যকুঞ্জে বিচিত্র কলগীত কুঞ্জিত হয়ে ওঠেনি। সেই উষালোকে নিধুবাবুই ষথার্থ ‘ভোরের পাখি’। তিনিও ‘যুদ্ধবর্ণনাসংকুল মহাকাব্য’ লেখেননি, ‘উদ্দীপনাপূর্ণ দেশানুরাগমূলক কবিতা’ বা ‘পৌরাণিক উপাখ্যান’ রচনা করেননি, তিনিও ষথার্থই ‘নিভূতে বসিয়া নিজের ছন্দে নিজের মনের কথা বাললেন’। একথা ঠিক রোমাণ্টিকতার সার্বভৌম লক্ষণগুলি বিহারীলালে যেমন, নিধুবাবুর গানে সেইরকম করে ফুটে ওঠেনি। নিসর্গবিষের জ্ঞান ব্যাকুলতা, অলীমের দুরাকাঙ্ক্ষা, বিশুদ্ধ সৌন্দর্যের তৃষ্ণা, দূরবর্তী স্বপ্নেব জ্ঞান লুপ্তকামনা, ‘অসীম স্বাধীনতার জ্ঞান অভ্রভেদী ক্রন্দন’, ছন্দোঃগীত, ইত্যাদি যে অপকণ শব্দগুলি রবীন্দ্রনাথ বিহারীলালের কবিতা ও কবিত্ব সম্পর্কে প্রয়োগ করেছেন, নিধুবাবুর ক্ষেত্রে সেইগুলি প্রতিহত হয়ে আসবে। কিন্তু প্রেমের সূক্ষ্ম বেদনা, নরনারার ভালবাসার অন্তহীন ব্যাকুলতা ও বিরহের আত্মবিশ্বাসবিহীন চিন্তের দুজ্জৈয় রহস্য, নারীর প্রেমসী মূর্তির অন্তরালে চিররহস্যময়ী অহুভব—এই সব দিক থেকে নিধুবাবুর গানগুলির বক্তব্য কোনোমতেই প্রাচীন বাঙলা সাহিত্যের অমূল্য নয়, নূতন কালের কণ্ঠস্বর মাত্র।

উনিশ শতকের কাব্যসংগীতকারগণ সকলেই প্রেমের গানে তাই নিধুবাবুর উত্তরসাধক। রোমাণ্টিক কবির পূর্বসংস্কারবশত নিধুবাবুই প্রথম ঘোষণা করেছিলেন—

তবে প্রেমে কী স্মৃতি হত

আমি যারে ভালবাসি সে যদি ভালবাসিত ?

এই অনিবার্য বিরহচেতনা থেকেই কবিগানের ছদ্মবেশে রাম বসু আধুনিক ব্যক্তিমনের বিরহবিষাদকে ভাষা দিয়েছেন। রাম বসুর 'বিরহ'-গানের জনপ্রিয়তা বোধ হয় অনেকখানি সেই কারণেই। এই বিরহকেই প্রকাশ করলেন শ্রীধর কথক—

যাবত জীবন রবে কারেও ভালবাসিব না

ভালবেসে এই হল, ভালবাসা কী লাঞ্ছনা।

আমি ভালবাসি যারে সে কত ভাবে না মোরে

তবে কেন তারই তরে নিয়ত পাই এ যন্ত্রণা।

ভালবাসা ভুলে যাব মনেরে বুঝাইব

পৃথিবীতে আর যেন কেউ কাবেও ভালবাসে না।

কী গভীর আত্মবৈকল্যে, হৃদয়ব্যাকুলতায়, প্রেমের কল্পরীগন্ধলুপ্ত হরিণীর মত আত্ম-দিকভ্রান্তিতে একালের প্রথম গীতিকবির এই রক্তনিভ স্তব্ধ কাব্যগীত উৎসাবিত হয়েছে—

মনঃপূব হতে আমার হাবায়েছে মন

কাহারে কহিব কাবে দোষ দিব নিলে কোন জন ?

না বলে কেমনে রব বলে বল কী করিব

তোমা বিনে আর সেখানে কাহার গমনাগমন ?

অন্তের অগমনীয় জ্ঞান সে স্থান নিশ্চয়

ইথে অনুমান এই হয় প্রাণ তুমি সে কারণ।

যদি তাহে থাকে ফল লয়েছ করেছ ভাল

নাহি চাহি আমি যদি প্রাণ, তুমি করহ যতন। (নিধুবাবু)

বাঙলা কবিতায় মনের এই একেধর সর্বাধিনায়ক-প্রতিষ্ঠাতেই নিধুবাবুর চূড়ান্ত আধুনিকতা প্রকাশ পেয়েছে। তিনি তাঁর প্রেমিকার কাছে এই বলে আত্মসমর্পণ করেছেন—

আর কি দিব তোমারে সঁপিয়াছি মন

মনের অধিক আর কী আছে রতন।

ইহার অধিক আর থাকে যদি জ্ঞান

তাহা দিতে নহি আমি সাতর কখন।

মধুসূদন নিধুবাবুর অর্পণতাকী পরে বাঙলা কাব্যসাহিত্যে আবিস্কৃত হয়ে

ঘোষণা করেছিলেন, 'যে যাহারে ভালবাসে সে যাইবে তার পাশে'। একালের ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যের পক্ষ থেকে উচ্চারিত এই বাণীকে আধুনিক সাহিত্যের অলঙ্কার দিগ্‌দর্শনীরূপে গণ্য করা হয়। ভালবাসার তীব্রতাই স্বেচ্ছানির্বাচিত প্রণয়ভাজনকে আপনার নিকটবর্তী করে তোলে, ব্যক্তির প্রেমের ঐকান্তিকতাই সর্ববন্ধন মোচন করে, এই বিদ্রোহী ঘোষণা কিন্তু আমরা নিধুবাবুর গানেই প্রথম ধ্বনিত হতে শুনি। তিনিই প্রথম মানব-প্রণয়কে গৌরবান্বিত করে গেয়েছেন—

যে যারে ভালবাসে সে তারে ভালবাসে না কে বলে,
তার সাক্ষী চাতকিনী তৃষ্ণায় ব্যাকুল
নীরদ যেমন তোষে ধারাজলে।

কেবল প্রেমের বিষমপরিণাম নৈরাশ্রই নয়, আত্মিক বলের অনিবার্য আশাবাদও নিধুবাবুর প্রেমের গানে শুনতে পাওয়া যায়। প্রেমিকের আত্মদানকে তিনি প্রণয়ের গোবববুদ্ধি বলে ঘোষণা করেছেন—

মনের যে আশা যদি তাহা না পূরিত
তবে কি পরাণ কেহ রাখিতে পারিত ?
দেখ না চাতকী ঘন, দিবানিশি করে ধ্যান,
বারিদানে তোষে তারে না রাখে তৃষিত।
তার সাক্ষী প্রদীপ পতঙ্গআশ্রিত,
হইবে আগাতে দেখ হয় প্রজ্জলিত
তার আশা পুরাইতে পতঙ্গ পুলকচিতে
আপনি জ্বালায় তাতে রাখিতে পিরীত।

এই কারণে নিধুবাবুর অসংখ্য গীতের মধ্যে একটি স্বল্প অদৃশ্য কিন্তু অল্পভববেগে ভাবহ্রদ আছে। সেইগুলি একই প্রেমিকচিত্ততাপে কবোক্ষ, একই মানসপ্রিয়ার নামে উৎসর্গিত। মানবহৃদয়ের বিচিত্র বৃত্তি ও মানাভিমান, মিলনবিরহ ও রূপব্যাকুলতা, সুখদুঃখ-হাসিকান্নার শতধারায় সেই কবিপ্রিয়াই যেন এই সংগীতগুলিকে উচ্ছ্বসিত করে তুলেছে। কখনো আন্দোলনমুক্ত উদাস টপ্পার স্বরে নিঃসীম রূপব্যাকুলতা প্রকাশ পেয়েছে—

তারে ভুলিব কেমনে
প্রাণ সঁপিয়াছি যারে আপন জেনে।
আর কি সে রূপ ভুলি প্রেমতুলি করে তুলি
হৃদয়ে রেখেছি লিখে অতি ষতনে।...
সে দিন ভুলিব তারে যে দিনে লবে শমনে।

আমৃত্যু-উদাসিনী প্রেমিকার বিরহস্বতীদীপ বক্ষোদেউলৈ বহন করার এই নিবিড় প্রতিজ্ঞা নিঃসন্দেহে ভারতচন্দ্রের বিদ্যাসুন্দর কাব্যের নায়ক সুন্দর বিদ্যার জন্মও করতে পারত না। কিন্তু এই রূপব্যাঙ্কুলতা আধুনিক কবির সৌন্দর্যচেতনা থেকে উৎসারিত বলেই হরিশ্চন্দ্র মিত্রের গানে পাঠ—

ভুলিব তারে কেমনে
রয়েছে বিস্থিত হয়ে যে জন দর্পণে।
আমি ভাবি আর তারে ভাবিব না বাবে বারে
তবু মন অন্তক্ষণ ভাবে শুধু সেই জনে।
মন নয় মনেব মত সে হল পরানুগত,
বুঝাই যত অবিবত, মন তাহা নাহি মানে।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথের অল্পরূপ গান মনে পড়ে—

না জানি কী গুণ ধরে মুখখানি তোমার
যত দেখি তত সাধ দেখিতে আবার।
একদৃষ্টে চেয়ে রই মনে মনে হারা হই,
তবুও পলক নাহি নয়নে আমার।

প্রিয়জনের প্রতি ব্যবহারে মনের অবাধ্য দুর্বোধ আচরণের কথা নিধুবাবুর অনেকগুলি গানের বিষয়। যেমন, একটি গানে তিনি গেয়েছেন—

আমি কী কারব সই শুন আমার মন-বারণ শুনে না বারণ
এত যে জলয় তবু না বুঝে বুঝালে নীত, বিপরীত কবে জ্ঞান।

ছন্দোভ্রষ্ট শিথিলবাক্য এই চরণদুটি স্তরের পাথায় ভব দিয়ে মনের দুর্জয়তার কথা কী আকুল হাহাকারে জানিয়ে দেয়। প্রেমের অবিস্মরণীয়তার কথা এমন করে কে এর আগে ঘোষণা করেছেন—

তাহারে কি ভালতে পাব সাহায্যে আমি সাঁপলাম মন
দেখিতে যার বদন, আঁত কাতর নয়ন
শুনিতে বচনসুধা শ্রবণ তেমন।
দেখিলাম কত মত নাহি দেখি তার মত, সে জন এমন,
যদি তার বিরহেতে সতত হয় জ্বলিতে
জ্বলিতে জ্বলিতে হবে নির্ধাণ কখন।

মনে রাখতে হবে উনিশ শতকের প্রথম থেকে মধ্যভাগের মধ্যেই নিধুবাবুর গানগুলি অসাধারণ জনপ্রিয়তা অর্জন করেছিল এবং এরই মধ্যে তাঁর ‘গীতরত্ন’ নামক গীতসংকলনের একাধিক সংস্করণ প্রকাশিত হয়। নিধুবাবুর গানের

প্রেরণাতেই অত্যাশ্চর্য গীতকারের আবির্ভাব ঘটে এবং কবি-তর্জা-আখড়াই প্রভৃতি গীতিরীতিতেও এই ব্যক্তিতাত্ত্বিক প্রেমসংগীতের প্রভাব পড়ে। সে কালে সংগীতের, বিশেষত এই ধরনের গোষ্ঠীনিরপেক্ষ একক কণ্ঠের নিঃসীম বেদনার গান জনপ্রিয় হওয়া কঠিন ছিল, তথাপি ‘বিনা স্বদেশীভাবা মিটে কি আশা’র কবির গান রামমোহনকে পর্যন্ত স্পর্শ করেছিল বলে শোনা যায়। ‘বঙ্গীয় সংগীতরত্নমালা’র উদ্বৃত্ত নিধুবাবুর ‘পিরিতি রতন’ গানখানি মদনমোহনের ‘পদ্মাবতী’ নাটকেও উদ্বৃত্ত হয়েছে—নিধুবাবুর জনপ্রিয়তার যা প্রত্যক্ষ প্রমাণ।

ইতিপূর্বে প্রেমের গানের আলোচনায় সামাজিক কলঙ্ক-লোকগল্পনা-মানাপমানের প্রসঙ্গের উল্লেখ করা হয়েছে। এই ব্যাপারেও নিধুবাবুই পথিকৃত। তিনিই সর্বপ্রথম প্রেমকে সামাজিক বিধিবিধান শাস্ত্রীয় আনুগত্য লোক-সংস্কারের ঊর্ধ্বে তুলে ধরে স্বাধীন মানব মানবীর প্রণয়ানুরাগের জয়ঘোষণা করেছেন। একটি গানের ভাষা—‘পিরিতি কি হয় যায় কাহার কথায়’? আর একটি গান—

মান-অপমান কিছু কোর না মনে
সকলি সহিতে হয় সময়ের গুণে।
পিরিতি এমন ধন কারিতে হয় যতন
ধৈর্য ধরিতে হয় উচিত এখানে।

নিধুবাবু যে প্রতিবাদের নির্ঝরমুখ থেকে উপলব্ধি দিয়েছেন, পরবর্তী কবিরা সেই প্রতিবাদকে কলঙ্কনা জলকল্লোলে পরিণত করেছেন। শ্রীধর কথকের কণ্ঠে তাই আমরা শুনতে পেয়েছি—

হায় কী লাঞ্ছনা কী গল্পনা ভেবে তো প্রাণ বাঁচে না
যে গেছে তার প্রেম গেছে,
আমার তো পিরিতি গেল না।
কবার নয় কব কার কাছে, যে দুখে ভাষায় গেছে,
আমার মনেতে সে যে বিনা স্বতে গাঁথা আছে।
পিরিতের যে রীতি আছে, তার মতন সে করে গেছে,
চিহ্নমাত্র রেখে গেছে লোকে কলঙ্কঘোষণা।

এই কলঙ্কে অলংকার বলে ঘোষণা করেছেন জগন্নাথপ্রসাদ বসু মল্লিক—

...সবে বলে কলঙ্কিত কুল চাঁদের হরিণী
আমি কিন্তু মনে জানি কলঙ্ক সে অলংকার।

‘লৌকি কই’ গেল ‘কুল’, ‘মুনেতে হল’ ‘নিয়’ল
‘আমি ডা’সি’ এল ‘কুলে’ ছিল ‘অ’কুলে শীখাব।

এবং ভাষা নিখুঁতভাবে 'ইউক' হে ইউক' প্রাণী বাণ্টিক আগাব গানের আধিত আস্তম চবপটকে 'অনিবার্য ভাবে মনে কবাব।' মহাশয় মহাত্মা চন্দ্র শেখর এই সঙ্গীতবৃত্তির আত্মকৃত্যে সামাজিক সংস্কার-পরিচালনায় অক্লান্ত যৌশল কাব্যেছেন—

প্রাণ থাকবে চাই সঁদা দোষেতে তবও কি কর

সত্যত অস্থিৰ প্ৰাণ নৱ হেৰিয়া হয় যাৰে ।

নীচ কিংবা উচ্চ জাতি কুৎসিত কি ବପବତୀ,

মন ইয যাব প্রতি এসব নাই বিচার ।

অনেক কান্টনাম গুলোই বাতিল হয়েছেন—

কী কবে লোকগঞ্জে,

বাহ্যিক দর্শনে প্রাণে সঙ্গী স্পর্শ হয় ?

শ্রীধর কথকের একাধিক গানে এই সংকীর্ণ নোকাপবাদের বিরুদ্ধে প্রতিবাদ ধ্বনিত। একটি গানে তিনি সংক্ষেপে ঘোষণা করেছেন—‘যে বলে বলুক লোকের কাবো কথা শুনিব না।’ অগত্যা একটি গানে লোকমিন্দের প্রতি শুধু উপেক্ষা নেই, বরং নোকাপবাদের অগাধ অসঙ্গতির বিরুদ্ধে ‘পূর্ণাঙ্গীভূত অভিমানও আছে—পবেবই কথায় কে কোথায় কবে প্রেম ভোজেছে? কালী মির্জাব উদ্দাও প্রসঙ্গত স্মরণ্য—

একি কথার কথা প্রেম হয় যা ?

কণেক মাঝে দেখা যায় তাহ। কি যাব

লোকেৰ কথায ?

শ্রীধর কথকেব আবণ্ড একটি গান শ্রবণ কৰা যায়—

প্রেম ভালবাসি বলে কত লোকে কত বলে ।

এখন এমন হল আবও আছে কী কপালে ।

અન ગો મયો જાગૃતિ મંત્રન હવેહિ યતી.

এই কি প্রণয়েব বীতি বন্ধনা দেয় মিলনকালে? "

এই গানে প্রচ্ছন্ন এক লম্বু কটাফ কালাস্তবেব চিত্তকেও স্পর্শ করে। 'পাদ্যাজিক
অপযশকে অবগত কাব্যেব দৃঢ়তার অগ্রাহ্য ক'বা নায, কিন্তু সংসাথে সেইগুলি
জ্বালাময় হয়েই দেখা দেখে।' 'এত দাবাবির সঙ্গেও নিধুবাদু নৈবাগ্ৰধাদী, ক'খি
নন. তাঁব পনবর্তী গীতকাববাও কেউ মিলন-ব্যর্থতাকেই একমাত্র 'দীজেডি বলে
ঘোষণা কনেননি। তাই সেইদাবস্তানিধুবাদু দ্বািত্তিভিত্তিক প্রেমবোধের চিরন্তন

আকৃতিতে, দর্শনের অনিবার্ণ উৎকর্ষায়, সন্দ্বিগ্ন মনের স্ফূর্তিশক্তি বঙ্গনাকাজ্জ্বল্য
বিস্মল, কখনো ক্ষণমিলনে পুলকিত—

এতদিন পরে নিভিল আমার মনের অনল সখী
দেখ যতদিন ছিল দুইজ্ঞান, সত্যত খুরিত ঠাখি ।

কখনো মানসমিলনে নিকৃষ্ণ—

আমি তো তাহারই সহী যে জানে আমার মন,
অযতনে কে কোথায় কারে সঁপে প্রাণ ।
মন রাখিবারে মন করে এক মন,
মনেতে মনেতে তবে হয় লো মিলন ।

সামাজিক মিলনবিচ্ছেদের প্রসঙ্গব্যতীত প্রেমের স্মৃতিবেদনায় অনেকগুলি
গান একটি গভীর রোমাঞ্চিক আবেদন সৃষ্টি করে । জনৈক অজ্ঞাত কবির একটি
কাব্যসংগীতে প্রেমকে স্মৃতিপটে অক্ষয় করে তোলা হয়েছে—

ভুলেছি তাহারে তায় ভালবাসা ভুলিনে,
তাহারই যে ভালবাসা পাসরিতে পারিনে ।
যে দিকে নয়ন ধায় হেরি ভালবাসাময়
এতে যদি ভোলা হয় তবে ভুলেছি সে ধনে ।
সে মুখ তার মনে হলে ভাসে হৃদি আঁখিজলে
ভুলেছি তারে কে বলে সে রয়েছে প্রাণে প্রাণে ।

প্রকাশচাক্ষু, অবিস্মৃত প্রেমের অকুণ্ঠ ঘোষণায় এই কাব্যসংগীতটি বিশেষভাবে
উল্লেখযোগ্য । গোপাল উড়ের নামে প্রচলিত এবং পুর্বোল্লিখিত আর একটি
গানও এই প্রসঙ্গে মনে করা যায়—

ভোলা যায় কি কথার কথা মন যে মনে গাঁথা
শুকাইলে তরুণর ছাড়ে কি জড়িত লতা ?

প্রেমের এই অবিস্মরণীয়তা অপেক্ষাকৃত পরবর্তীকালে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের একটি
গানে স্বার্থ গীতিকবিতা হয়ে উঠেছে—যদিও তার রচনারীতি ও ভাবভঙ্গি
পূর্ববর্তী নিধুবাবু-শ্রীধর-কবিসংগীতের মতই—

কেনই বা ভুলিব তোমায় কে তুলে হৃদয়ধনে
শূন্য হৃদয় লয়ে কী স্থখে বাঁচিব প্রাণে ?
আশাতে নিরাশা বলে তোমারো কি যাব ভুলে,
সে তো নয়রে ভালবাসা স্থখ-আশা সংগোপনে ।
রাখিব না স্থখ-আশা চাহিব না ভালবাসা,

ভালবেসেই ভাল রব মনে মনে ।
 প্রেমের প্রতিমাখানি দলিত হৃদয়ে আনি
 জীবন অঞ্জলি দিয়ে পূজিব অতি যতনে ।

এই সঙ্গে দুঃসহ অথচ অনিবার্য, তীব্রদাহময় কিন্তু অপরিভাজ্য প্রেমের কয়েকটি
 স্মরচিত গান চোখে পড়ে । যেমন কালী মিজাব রচনা—

বাসনার কী বাসনা তবু তারে ভালবাসে
 ভান্ন লক্ষান্তরে থাকে কমল সলিলে ভাসে ।
 চক্রবাক চক্রবাকী কি স্থখে তাহার। স্থখী
 নিশিতে বিচ্ছেদ দেখি, কেহ নাহি কারো পাশে ।

স্বর্ণকুমারী দেবীর একটি স্মরচিত কাব্যসংগীত—

এ জনমের মত স্থখ ফুরিয়ে গিয়াছে সখী
 এখন তবুও হৃদে জ্বলিছে দুরাশা একী ।
 জানি এ অভাগীভালে স্থখ নাই কোনো কালে,
 দুবস্ত পিপাসা তবু থামিাব নহে দেখি ।
 এত যে যতন করি এ অগ্নি নিভাতে নাবি,
 প্রেমের এ দাবানল জ্বলে উঠে থাকি থাকি ।
 জনম আমার শুধু সহিতে যাতনা
 জীবন দুবায়ে এল আখিজল ফুরান না ।

তারাকুমার কবিরত্ন প্রেমকে যুগনার্ণব সঙ্গে তুলনা করেছেন—

যাহার উপরে যাব মনের প্রণয়
 সে ভাব কিছুতে তার ঢাকা নাশি বয় ।
 যুগনাভি শত বস্ত্রে কর আচ্ছাদন
 গন্ধ তার কিছুতেই ববে না গোপন ।

উনিশ শতকের প্রেমসংগীত শতভবদ্বাদ্বেজ নদীর মত, সামান্য কয়েকটি
 উদাহরণ দিয়ে এই প্রণয়রহস্যধারার পবিচয় দেওয়া যায় না । অষ্টাদশ শতকের
 শেষ দশকে নিধুবাবুর ঘোবনে রচিত গানে এই প্রণয়সংগীতের সূচনা, ববীন্দ্রনাথের
 প্রেমের গানে এর পূর্ণ পরিণতি । এবই মধ্যে বাঙলা কবিতায় ঈশ্বর গুপ্ত-
 রত্নলাল-মধুসূদন-হেমচন্দ্র-নবীনচন্দ্রের আবির্ভাব ঘটেছে, কিন্তু তাঁদের কাব্যের
 তথ্যভারাতিরেক, স্তলভ রসিকতা, পৌবাণিক প্রসঙ্গ, ব্রুপদী গাঙ্গুীর্ষ, বীররসের
 আফালন, মহাকাব্যিক ওজস্বিতা, দেশপ্রেম অথবা হিন্দুধর্মের সংস্কার—
 কোনোখানেই গীতিকবির অন্তরঙ্গ নিভৃত মনের স্বগতোক্তি বিশেষ ছিল না ।

নিধুবাবুর প্রণয়সংগীতগুলি স্বরনির্ভর হওয়ার জন্য স্বতন্ত্র কবিতারূপে স্বাবলম্বী হতে পারেনি। তাই কাব্যসাহিত্যের ইতিহাসে নিধুবাবু উপেক্ষিত হয়েই রইলেন। তাছাড়া বিহারীলালের আবির্ভাবের পর থেকে কাব্যসংগীত ও স্বরনিরপেক্ষ কবিতা পরস্পরের বিপরীত পথে চলতে শুরু করেছে। কালক্রমে কবিতাই দৃঢ়মূল হয়েছে, স্বর হারিয়ে গেছে বিশ্বস্তির কর্তৃহীন অসীমতায়। স্বরহারা কথা মুখ লুকিয়েছে সংকলনের ধূসর জার্ণপৃষ্ঠ গম্বরে। অথচ একথা নিশ্চিত বিশ্বাসে বলা যায়, বাঙলা গীতিকবিতার নাবিক সৃচনা এই প্রেমসংগীতগুলির মধ্যেই—এই নিধুবাবু, ঐশ্বর কথক, রাম বহু, কালী মির্জার গীতপ্রাণ রচনাগুলিতেই প্রাপ্তব্য।

১। Introduction, Canterbury Collection of English Love Lyrics—Percy Hulburd.

২। 'প্রীতিগীতি'র অবতরণিকা সম্পাদকের মন্তব্য

৩। "প্রীতিগীতি/ বা/ বিদ্যাপতির সময় ইষ্টতে বর্তমান কাল পর্যন্ত / বিচিত্র প্রায় সার্থ বিন্যস্ত উৎকৃষ্ট প্রেমসংগীতসংগ্রহ/অবিনাশচল যৌব এম. এ. বি. এল./কর্তৃক সংগৃহীত।" আখ্যাপত্রে মেঘদূতের 'উৎসঙ্গে বা মলিনবসনে সোমা' শ্লোকটি এবং 'পিরিতি না জানে সখী' নিধুবাবুর এই গানটি মুদ্রিত। ১৩০৫ সালে প্রকাশিত হয়। মূল্য ২ টাকা

৪। একপা দুঃখের সঙ্গে স্নানীয় যে উর্দু শতকীয় প্রেমসংগীত সম্পর্কে হুইট ঐতিহাসিক কৃষ্টির অভাবে এনেকেই এর বিকৃত অংশকেই নতুন বলে ধারণা করেছিলেন। জেম্‌স লঙ তাঁর 'ডেসক্রিপটিভ ক্যাটালগে' এইসব 'পপুলাবস' প্রসঙ্গে মন্তব্য করেছিলেন—

"The Bengali songs do not inculcate the love of wine or like the Scotch, the love of war, but are devoted to Venus and the popular-deities; they are filthy and polluting...songs are in abundance on love subjects, as the Bichar Sar Samgita 1832, Samgitarsa Madhuri 1844, pp 214, the Gitaratna by Ram Nidhi: the Samgitabali, pp 133, by the Raja of Burdwan, Rasik Tarangini, tr by Madan Mohan Tarkalankar, fragments of erotic poems on love."

৫। 'গীতাবলী বা রামনিবি গুপ্তের ষাণ্ডীষ গীতসংগ্রহ' (বৈষ্ণবচরণ বসাক সম্পাদিত, ২য় সং, ১৩০৩, বটতলা) গানটি নিধুবাবুর নামে আছে এবং পাঠান্তরসহ

৬। প্রীতিগীতি—অবতরণিকা

৭। গানটি সম্পর্কে 'ভিক্টোরীয় যুগের বাঙলা সাহিত্য' রচয়িতা হাৰাপচল্ল বস্কি লিখেছেন— "নিরাশ প্রণয়ের কী গভীর মর্মভেদিনী উক্তি, রমণীস্বপ্নের এ কাতবতা, ভালবাসার এ গভীরতা, যে কবি এমন সরল স্বাভাবিকভাবে আড়ম্বরহীন ভাষায় প্রকাশ করতে পাবেন, তাঁহার কবিত্বশক্তি অস্বীকার করা আর ছাইচাপা আগুনের অস্তিত্ব উড়াইয়া দেওয়া সমান কথা।"

'উদ্ভাস্ত প্রেম'রচয়িতা চন্দ্রশেখর মুখোপাধ্যায় গানটির ১০ম-১১শ ছত্র সম্পর্কে মন্তব্য করেছিলেন— "ইহা নায়িকার বিষম শ্লো-উক্তি। ইহার অপেক্ষা নায়ককে ছাড়া মারা বরণ ভাল।"

৮। ঐষং পাঠান্তরসহ গানটি হাৰাপচল্ল বস্কিভের পূর্বোক্ত গ্রন্থে ঐশ্বর কথকের নামে আছে

৯। Canterbury Collection of English Love Lyrics, Introduction—Percy Hulberd.

উনিশ শতকের কাব্যসংগীত : নাট্যসংগীত

১

উনিশ শতকের কাব্যসংগীতসম্পদের একটি বিশিষ্ট শাখা নাট্যসংগীতরূপে বিকশিত হয়েছিল। বাঙলা নাটকের যথার্থ প্রতিষ্ঠা ও জনপ্রিয়তা গত শতাব্দীর সপ্তম-অষ্টম দশকের পূর্বে হয়নি, কিন্তু বাঙলা কাব্যগীত আরও পূর্ব থেকেই আপন স্বাভাব্য সমৃদ্ধ হয়ে উঠেছে। স্বতরাং নাট্যসাহিত্য যখন নতুন করে আধুনিক শিক্ষিত সমাজের মনোবঙ্গনের কাজে আত্মনিয়োগ করল তখন বাঙলা সংগীতেব বহুশাখায়িত ঐতিহ্য স্বভাবতই তাকে অভাবনীয় সাহায্য করল। নাটকে সংগীতের ব্যবহার বাঙলার প্রাচীন লোকনাট্য-যাত্রা ইত্যাদিতে ছিল অবাধ। পাশ্চাত্য নাট্যকার আদর্শে বাঙলা নাটক গড়ে উঠলেও সংগীতের প্রতি বাঙালির সহজাত প্রীতি ও আকর্ষণবশত প্রাচীন যাত্রার মত সংগীতও নতুন কালের নাট্যসাহিত্যকে আকর্ষণ করল। মধুসূদন-দীনবন্ধু নাটকে গান ব্যবহার করেছিলেন মুখ্যত নাট্যপ্রয়োজনে, গোণত নাট্যবীতির অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ হিসাবে। উনিশ শতকের সপ্তম দশকের মধ্যে সংগীতবহুল গীতাভিনয়কে জনপ্রিয় করে তুললেন উমেশচন্দ্র মিত্র। অন্নদাপ্রসাদ বন্দ্যোপাধ্যায়, হরিমোহন কর্মকার, তিনকড়ি ঘোষাল, হরিশ্চন্দ্র মিত্র প্রভৃতি। তারপর গীতাভিনয়ের আসরে এলেন ভোলানাথ মুখোপাধ্যায়, কেদারনাথ গঙ্গোপাধ্যায়, মহেশচন্দ্র দাস দে, তিনকড়ি বিখাস, ব্রজমোহন বায়, মতিলাল রায়, ধর্মদাস রায়, দ্বারকানাথ সরকার, ঈশ্বরচন্দ্র সরকার, শশিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায়, ব্রজনাথ দে। এঁরা কেউ ছিলেন দলের অধিকারী, কেউ স্বয়ং নাট্যকার-গীতিকার। কিন্তু গীতাভিনয়কে একটি স্বাধীন শৈলীতে পরিণত করতে পেরেছিলেন সম্ভবত মনোমোহন বসু। তারপর নগেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, রামতারণ সান্যাল, অতুলকৃষ্ণ মিত্র, রাধানাথ মিত্র, কুঞ্জবিহারী বসু, বৈকুণ্ঠনাথ বসু, ক্ষোভিরিন্দ্রনাথ, গিরিশচন্দ্র, রাজকৃষ্ণ রায়, ক্ষীরোদপ্রসাদ ও দ্বিজেন্দ্রলালের হাতে গীতাভিনয়, অপেরা, সংগীতবহুল নাটক ক্রমশ একটি নিজস্ব ভঙ্গিতে রূপধারণ করেছে। বাঙলা কাব্যসংগীত-সংকলনগুলির মধ্যে ঐতিহাসিক-পৌরাণিক-ভক্তিমূলক-সামাজিক পর্যায়ে যে সব গান আছে তার অধিকাংশই হয়ত সমকালীন নাটকের অন্তর্ভুক্ত ছিল। বিভিন্ন কাব্যগীতচর্যনিকায় বহু নাট্যসংগীত সংকলিত হয়েছে, আবার বিশ শতকের দ্বিতীয় দশক পর্যন্ত সময়ের মধ্যে সেকালের নাট্যগীতগুলির কিছু স্বতন্ত্র সংকলনেরও সম্ভাবনা মেলে। যেমন—

- ১। মনোমোহন-গীতাবলী—মনোমোহন বসু (১৮৭৭)
- ২। গিরিশ-গীতাবলী—অবিনাশ গঙ্গোপাধ্যায় প্রকাশিত (১৯০৮).
- ৩। আলিবারার গানের স্বরলিপি (১৯০৮)
- ৪। থিয়েটার সংগীত—করুণাকান্ত ভট্টাচার্য (১৯২১)
- ৫। বৃহৎ থিয়েটার সংগীত—অধরচন্দ্র চক্রবর্তী (১৯২১)
- ৬। রিজিয়ার স্বরলিপি—মনোমোহন রায় (১৯২২)

বাঙলা নাট্যসাহিত্যে পুণ্যতন খাত্তাভিনয়ের ধারাবাহিক উত্তরাধিকার না বিদেশী নাট্যাভিনয়ের উপস্থিতি—এই বিতর্ক থাকলেও, বাঙলা নাটকে যে প্রথমাবধি সংগীতবহুল এবং সেই সংগীতব্যবহার যে সংঘাতমূলক ইংরাজি নাট্যকলাব অন্তর্গত নয়, এ বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই। ডব্লিউ হকুমার সেনেব অভিমত শিরোধার্য করে বলা যায়—“বাঙলা নাটকের উদ্ভব প্রাচীন যাত্রা হইতে হয় নাই, সংস্কৃত ও ইংরাজি নাটকের মিলিত আদর্শেই বাঙলা নাটকের উৎপত্তি। কিন্তু একটি বিষয়ে বাঙলা নাটক প্রাচীন যাত্রার কাছে ঋণী। বাঙলা নাটকে গানের অপরিহার্যতা পুনরানু যাত্রা হইতেই আসিয়াছে।”^১ আধুনিক নাট্যরীতি একদিনেই বাঙলা সাহিত্যে গড়ে ওঠেনি। বিদেশী নাটকের আত্মগত স্বীকার করেও নাট্যকারগণ যেমন অনেক নাটকেই সংস্কৃত নাটকের স্বত্বধর নান্দী প্রস্তাবনা ব্যবহার করেছেন, তেমনি সংগীতের স্বত্বতত্ত্ব প্রয়োগ করে প্রাচীন বীতির স্বাদও সহিষ্ণুভাবে সাধারণ খাদ্যপ্রিয় দর্শকদের বিতরণ করেছেন। বিদেশী খাদ্যে নাটক লেখার পরও যাত্রাভিনয় ও যাত্রাচলনার ধারায় ছেদ পড়েনি, পরন্তু মনোমোহন বসুর মত নাট্যকাব যাত্রাকে বাঙলা নাটকের আইনসম্মত স্বত্বাধিকারী ঘোষণা করে যান। রামনারায়ণ তর্করত্নের একটি নাট্যভূমিকা থেকে পাশ্চাত্য ভাবাদর্শ-প্রণোদিত নাট্যকলার সঙ্গে যাত্রানাটকের গানের সাদৃশ্যকরণের মনোভাবটি ধরা পড়ে—

“যদিচ যাত্রার প্রতি আমরাগেরও অসীম অশ্রদ্ধা আছে, তথাপি এককালে সংগীতমাত্র উচ্ছেদ করা অভিমত কখনই নহে। প্রত্যুত নাটক অভিনয়ে সংগীত-সম্পর্ক নিতান্ত পরিবর্জিত হইলে তাহাতে রস ও সৌন্দর্যের বিশেষ হানির সম্ভাবনা।”^২

‘কীর্তিবিলাস’ এবং ‘ভদ্রার্জুনকে’ই (১৮৫২) আধুনিক কালের প্রথম মৌলিক ও বিদেশী আদর্শপ্রভাবিত বাঙলা নাটক বলা হয়ে থাকে। ‘কীর্তিবিলাস’ ইংরাজি ট্রায়েডির আদর্শে রচিত প্রথম নাটক বলে নাট্যকার দাবি করেছিলেন। এতেও গান আছে, যদিও ভূমিকায় গীতবহুল যাত্রারীতিকে তিরস্কার করা

হয়েছে। এমন কি, তারারচরণ শিকদার পর্যন্ত ‘ভদ্রার্জুন’ নাটকে গান বর্জন করেননি এবং ভূমিকায় তিনিও যাত্রাপদ্ধতির প্রতি কটাক্ষ করেছেন এই বলে যে, “এদেশে নাটকের ক্রিয়াসকল রচনার শৃঙ্খলাহুসারে সম্পন্ন হয় না। কারণ কুণীলবগণ রঙ্গভূমিতে আসিয়া নাটকের সমুদায় বিষয় কেবল সংগীতদ্বারা ব্যক্ত করে।” বস্তুত মধুসূদনের প্রেহসনদয় এবং অল্পরূপ কয়েকটি প্রহসনাত্মক রঙ্গব্যঙ্গ রচনাব্যতীত উনবিংশ শতকেব অধিকাংশ নাটকই গীতগ্রন্থিত। শেক্সপিয়রের অল্পবাদ নাটকেও মূলের সঙ্গে অতিবিক্ত যোজনাসহ দেগীয় রীতিতে বহু গান যুক্ত করা প্রথায় পরিণত হইয়াছিল। রো-র ‘দি ফেয়ার পেনিটেট’-এর অল্পবাদ ‘অমৃতাপিনী নবকামিনী’ নাটকের প্রারম্ভে হিন্দু পৌরাণিক ভক্তিগীতি পর্যন্ত অল্পপ্রবিষ্ট হয়েছে।

শিক্ষিত সমাজে যাত্রার প্রতি বৈরাগ্য উপজাত হওয়ার ফলে প্রাচীন যাত্রা-প্রণালীকে আধুনিক থিয়েটারি চঙে সংস্কৃত করে জনপ্রিয় করার প্রবণতা দেখা দিয়েছিল উনিশ শতকের মধ্যভাগ থেকে। সেই স্ত্রেই কাব্যসংগীত নাট্য-সাহিত্যেব ক’হার হতে পেরেছিল। বিদ্যাহন্দর পালা শিক্ষিত সমাজে আদরবীয় হয়েছিল তার সংগীতেব মনোহারিতার জগুই। পাটালি-টপ্পা-আখড়াই-হাফ-আখড়াই-চপকীতনের সুরে যাত্রার আসর তখন দৌল্যামান—থিয়েটারি অভিনয় পদ্ধতি সাজপোবাক কনসার্টে তার প্রাচীনতা অনেকটাই অপসারিত—সুতরাং কাহিনী কিংবা পরিবেশনাব ধারাত্মকিক সংস্কার সত্ত্বেও যাত্রাব প্রভাব একদিক দিয়ে উত্তরোত্তর বেড়েই চলেছিল। এবই মধ্যে মনোমোহন বহু (১৮৩১-১৯১২) নতুন এক গীতাভিনয়ের প্রবর্তন করলেন, যাত্রার সঙ্গে নাটকের মেলবন্ধন ঘটিয়ে নাটককে লোকায়ত সংস্কৃতির পীঠস্থানে পরিণত করলেন। ‘শখের থিয়েটার’ ‘শখের যাত্রা কম্পানি’র মত্বে ভেদরেখা অদৃশ্যপ্রায় হতে লাগল, একই নাটক দুই ক্ষেত্রেই সমাদৃত হল। যাত্রা কেবল কৃষ্ণভক্তি-রামভক্তির মধ্যে সীমাবদ্ধ রইল না, তাতে জীবনেব বাস্তবতা এল, নাটকের কারুণ্য এল। সংলাপে আধুনিক সাহিত্যধর্মিতার স্পর্শ পাওয়া গেল। নাটকও কেবল সংঘাতমূলক কাহিনী হয়ে রঠল না, সেখানে ভক্তির সংগীতে এল যাত্রার লোকায়ত গীতশ্রী, এল কথকতা ও ভাবাবেগ।^{১০} মনোমোহন বহু একই নাটককে যুগপৎ মঞ্চোপযোগী এবং যাত্রা-গীতাভিনয়োপযোগী উভয়রূপ দান করলেন। অমৃত্যু পালারচয়িতারাও প্রচলিত নাটককে গীতাভিনয়ে পরিণত করতে সক্ষম করলেন। মৌলিক গীতাভিনয়শালায় সাহিত্যভারতী পূর্ণ হয়ে উঠল। বিদ্যাহন্দর নলদময়ন্তী হরিশ্চন্দ্র-প্রভৃতি পৌরাণিক পালাগুলির অসাধারণ

লোকপ্রিয়তা অর্জন করার মূলে ছিল এই গানের বেগ। মনোমোহন ‘সতী’ (১৮৭৩) নাটকের ভূমিকায় লেখেন—

“ইউরোপে নাটক কাব্যে গান অল্পই থাকে, আমাদের তথাবিধ গ্রন্থে গীতাদিক্য প্রয়োজন। ইটি জাতীয় রুচিভেদে স্বাভাবিক। যে দেশের বেদ অবধি গুণমহাশয়ের পাঠশালায় ধারাপাত পাঠ পর্যন্ত স্বরসংশোধন ভিন্ন সাধিত হয় না, যে দেশের অপব সাধারণ জনগণ লোকের হীনাবস্থায়ও যাত্রা করি পাচালি ফল ও হাফ-আখড়াই কীর্তন তর্জা ভজন প্রভৃতি নিত্য নতুন সংগীতামোদে আবহমান যোর আমোদী—সে দেশের দৃশ্যকাব্য যে সংগীতাত্মক হইবে, ইহা বিচিত্র কি?”

অবশ্য, নাটক ও গীতাভিনয়ের এই সর্মািকরণপ্রয়াস সংগ্রহ প্রশংসিত হয়নি। মনোমোহনের পূর্বে কালিদাস সাহ্যালের ‘নলদময়ন্তী’ নাটকের অভিনয় হয়েছিল গোপালচন্দ্র চক্রবর্তীপরিচালিত বাগবাজার নাট্যসমাজের উদ্যোগে ১৮৬৮ সালে। ১৮৬৮ সালে এটি গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হলে তিনকড়ি ঘোষাল^৬ স্বসম্পাদিত ‘নবপ্রবন্ধ’ পত্রিকার ফাল্গুন ১২৭৪ সংখ্যায় সমালোচনা প্রসঙ্গে যে মন্তব্য করেন ব্রজেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় তাঁর ‘বঙ্গীয় নাট্যশালার ইতিহাসে’ তা উদ্ধৃত করেছেন। তিনকড়ি ঘোষাল লিখেছিলেন—

“আমরা শুনিয়াছিলাম যে, এই নলদময়ন্তী গীতাভিনয়রূপে অভিনীত হইয়াছিল, সেইজগুই ইহাতে বোধ হয়, গান এত অধিক। কিন্তু যখন ইহাকে নাটক নাম দিয়া, দ্রুত করা হইয়াছে, তখন ইহাতে এত গান দেওয়া কোনক্রমেই বিধেয় হয় নাই। গ্রন্থকারের এটি বিবেচনা কবা উচিত, এবং জানাও কর্তব্য যে, নাটক ও গীতাভিনয় উভয় এক সামগ্রী নহে, উহার ভিন্ন ভিন্ন পদার্থ।”

নাটক ও গীতাভিনয় বস্তুত পৃথক হলেও স্বরূপত এই পার্থক্যকে অনেকেরই দ্রৌড়ভূত করতে পেরেছিলেন। উনিশ শতকের ষষ্ঠ-অষ্টম দশকের মধ্যে একই বিষয়ের নাটক ও গীতাভিনয় পালার সংখ্যা যথেষ্ট ছিল। মনোমোহন স্বয়ং ‘হরিচন্দ্র’ নাটককে গীতাভিনয়ে রূপান্তরিত করেছিলেন। তাই ‘হরিচন্দ্র’ নাটকের গানসংখ্যা আট, কিন্তু গীতাভিনয়ে ষোলটি। কিন্তু ‘পার্থপরাজয়ে’ এসে মনোমোহন নাটক ও গীতাভিনয়ে কোনো ভেদবেথা রাখলেন না। এই নাটকের গীতসংখ্যা উনত্রিশটি।

গীতাভিনয় বা অপেরাদ্রাশী রচনায় বাঙলা নাট্যসংগীতের নবজন্ম হলেও উনিশ শতকের প্রথম দিকের যাত্রাভিনয়ের মধ্যেও সংগীতব্যবহারের নতুনত্বের সন্ধান পাওয়া যায়। প্রাচীনরীতির যাত্রার স্থলতাকে সংগীতের দ্বারা

অপনোদিত করার এই প্রচেষ্টার ইতিহাস এখনও অনিখিত রয়েছে বলে মনে হয়। ১৮২২ খ্রীস্টাব্দের ২৬ জানুয়ারি (১৪ মাঘ ১২২৮) ‘সমাচারদর্পণে’ যে ‘কলিরাজার যাত্রা’র বর্ণনা আছে, তাও ঠিক প্রাচীন যাত্রার নয়— ‘কলিকাতাতে এক নূতন যাত্রা প্রকাশ হইয়াছে’—নূতনত্বের অন্ততম কারণ, সংবাদদাতার, মতে, এর গানগুলি; কারণ এতে সঙ্গ-জাতীয় চরিত্রগুলি ‘একত্র মিলিত হইয়া বিবিধ বেশবিভূষিত বিলাস হান্তরহস্তসম্বলিত অঙ্গভঙ্গ্যপূরঃসর নর্তন কোকিলাদি স্বর শ্রুত মধুর স্বরে গান নানাবিধ বাগ্‌যন্ত্র বাদন’ করে শ্রোতৃবর্গের মনোরঞ্জন করেন। ‘সমাচারদর্পণ’ ঠিকই অনুমান করেছিলেন যে, “ক্রমে ক্রমে ঐ যাত্রার অনেক প্রকার পরিপাটি হইতে পারে।”^৫ ‘সংবাদপত্রে সেকালের কথা’ থেকে জানা যায়, ১৮২২ খ্রীস্টাব্দের ৬ জুলাই (২৩ আষাঢ় ১২২৯) শনিবার ভবানীপুরে গঙ্গারাম মুখোপাধ্যায়ের গৃহে যে নলদময়ন্তীর যাত্রা হয়েছিল, তার সংগীতগুলির উৎকর্ষের মূলে ছিল রাম বসুর রচনা। এরও বহু বছর পরে, অপেরা-সুচনার পূর্বে, ১৮৪৯ সালের ৩০ মার্চ (১৮ চৈত্র ১২৫৫) ‘সম্বাদভাস্করে’ ‘নন্দবিদায়’ যাত্রার বিবরণে জর্নৈক প্রত্যক্ষদর্শী লিখেছিলেন যে, ঐ যাত্রার “গীতসকলের মধ্যে প্রচুর কবিতাশক্তিও প্রকাশ আছে, বোধ করি বিবেচনা করিয়া দেখিলে তাহার মধ্যে মহাকাব্য নিধুবাবুর টপ্পার সমান অনেক হইবে, প্রায় তাবৎ গীত হাফ আখড়াইয়ের খেয়াল কীর্তনের এবং টপ্পার সুরেতে গাহনা হইবাতে অতিশয় মিষ্ট এবং সুশ্রাব্য হইয়াছিল।”^৬ ১৮৫৯ খ্রীস্টাব্দে (১৭৮০ শকাব্দ, মাঘ) রাজেন্দ্রলাল মিত্র তাঁর ‘বিবিধার্থ সংগ্রহে’ এই নতুন যাত্রার প্রশংসা করেছিলেন। কিন্তু তৎসঙ্গেও এই যাত্রার প্রভাব শিক্ষিত মনে স্থায়ী হতে পারল না। কেবল সংগীতের আকর্ষণেই একটি মৃতরীতিকে উজ্জীবিত করা গেল না। ১৮৬৫ সালের ১৬ নভেম্বর সংবাদপ্রভাকরে মন্তব্য করা হয়, “প্রচলিত যাত্রাগুলির প্রতি যথার্থ সংগীতপ্রিয় ব্যক্তিগণের নিদারুণ বিতৃষ্ণা জন্মিয়াছে। রঙ্গভূমি করিয়া নাটকের অভিনয় করা অধিক ব্যয়সাধ্য বিবেচনায় কলিকাতার কয়েকজন শিক্ষিত যুবক সামান্ততঃ তৎপ্রণালীতে গীতাভিনয় প্রদর্শন করিতে আরম্ভ করিয়াছেন।” ‘হিন্দু পেট্রিয়ট’ পত্রিকার মতে, অন্নদাপ্রসাদ বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘শকুন্তলা’ বাড়লায় রচিত প্রথম ‘গীতাভিনয়’ বা ‘অপেরা’।^৭ কালিদাস সাত্তালের ‘নলদময়ন্তী’ তিনকড়ি ঘোষালের ‘সাবিত্রী-সত্যবান’ গীতাভিনয়, মধুসূদনের ‘পদ্মাবতী’ নাটকের গীতাভিনয়-রূপান্তর, হরিমোহন কর্মকারের ‘জানকীবিলাপ’, ত্রৈলোক্যনাথ মুখোপাধ্যায়কর্তৃক মেঘনাদবধের গীতাভিনয়রূপ—এই সকল

গীতবহুল অপেরা দু-এক বৎসরের মধ্যেই বাঙলা নাট্যসংগীতকে একটি বিশিষ্ট শ্রেণীতে পরিণত করে তুলল। হরিমোহন কর্মকার এই গীতাভিনয়কে ‘গীতিকা’ নাম দিয়েছিলেন। তাঁর ‘মানিনী’ গীতাভিনয়েব (১৮৭৫) ভূমিকায় উল্লিখিত হয়েছে—

“‘অপারা’ অর্থাৎ বিশুদ্ধ গীতিকা, এ পর্যন্ত কেহই প্রণয়ন করেন নাই। বহাদ্রবল হইল আমি জানকীবিলাপ নামে একখানি গীতিকা রচনা করি। স্বর্গীয় বাবু শ্যামাচরণ মল্লিক মহাশয় নিজব্যয়ে সমধিক উৎসাহের সহিত উক্ত গীতিকার অভিনয় করিয়াছিলেন। ফলতঃ তৎকালে জানকীবিলাপখানি কথঞ্চিৎ ‘অপারা’র আদর্শস্বরূপ হইয়াছিল। প্রায় দশ বারো বৎসর অতীত হইল, উক্ত গীতিকার অভিনয়ে আর কেহই যত্নবান হন নাই। ১২৮১ সালের আশ্বিন মাসে, প্রধান জাতীয় নাট্যশালাব অধ্যক্ষ শ্রীযুক্ত বাবু ভুবনমোহন নিউগী—‘সতী কি কলঙ্কিনী’ নামে একখানি গীতিকার অভিনয় করেন। কিন্তু দুঃখের বিষয়, সেখানিও ‘জানকীবিলাপে’র কথঞ্চিৎ আদর্শস্বরূপ। তথায় ভুবনবাবুকে শতশত ধন্যবাদ প্রদান কবি যে, তিনি গীতিকার অভিনয়ে সমধিক যত্নবান হইয়াছিলেন। ‘সতী কি কলঙ্কিনী’ যদিও বিশুদ্ধ ‘অপারা’ নহে, তথাচ অভিনয় মন্দ হয় নাই, দর্শকগণের হৃদয়গ্রাহী হইয়াছিল।”*

বাঙলা ভাষায় এই জাতীয় গীতবহুল অপেরার ইতিহাসে হরিমোহন ছাড়া অগ্রাগ্র কয়েকজন গীতাভিনয়-প্রবক্তকের নাম পূর্বেই উল্লেখ করা হয়েছে। পরবর্তী অপেরাশ্রদ্ধাদের মধ্যে পূর্ণচন্দ্র শর্মা, তিনকড়ি ঘোষাল, বাদ্যবল্লভ বিহারদত্ত, শ্রীশচন্দ্র রায়, হরিনাথ মজুমদার, নন্দলাল রায়, স্বর্ণকুমারী দেবী, অতুলকৃষ্ণ মিত্র, যদুগোপাল বসু, ভুবনকৃষ্ণ মিত্র, রাজকৃষ্ণ রায় এবং আরও অজস্র নাট্যকারের নাম আছে সাহিত্যেব ইতিহাসে। এঁদের সকলের রচনাই আদর্শ অপেরা হয়ে ওঠেনি, কারও রচনায় যাত্রার প্রভাবই গভীরতর, কিন্তু সংগীতরচনা ও ব্যবহারে এঁদের মধ্যে সমধর্মিতা বিদ্যমান। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ-স্বর্ণকুমারীর অপেরা আধুনিক গীতিনাট্যের দিকে এগিয়ে এসেছিল, তাঁরা ‘অপেরা’ শব্দে তাঁদের গীতিনাট্যের পরিচয় কখনোই প্রদান করেননি, কিংবা ‘গীতাভিনয়’ শব্দও প্রয়োগ করেননি। কিন্তু মনোমোহনের রচনার নাম ছিল ‘গীতাভিনয়’। হরিমোহনের মানিনীর ভূমিকায় উল্লিখিত ‘সতী কি কলঙ্কিনী’র রচয়িতা নগেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় এগুলিকে বলেছেন ‘গীতিকা’ বা ‘নাট্যরাসক’ বা ‘থ্যাও অপেরা’, অতুলকৃষ্ণ মিত্র নাম দিয়েছিলেন ‘অপেরাটিক ড্রামা’। তাছাড়া ‘অপেরা কমিক’ ও ‘অপেরা ব্যুফ’ নামে আরো দুই জাতের হাস্যরসাত্মক অপেরা

প্রচলিত ছিল বলে ডঃ স্কুমার সেন জ্ঞানিয়েছেন (বাঙলা সাহিত্যের ইতিহাস, ২য় খণ্ড, ৩য় সং, পৃ: ২৯৩)। এগুলির বাঙলা প্রতিশব্দ মেলেনি। উনিশ শতকের শেষভাগে প্রকাশিত গীতসংকলন ‘সংগীতমুক্তাবলী’, ‘সংগীত-সহস্র’, ‘সংগীতসারসংগ্রহ’, ‘বাঙালির গান’ ‘প্রীতিগীতি’ প্রভৃতির মধ্যে এই সব নাট্যপালার বহু গান কাব্যসংগীতরূপে অন্তর্ভুক্ত হয়েছে। যাত্রা-পাঁচালি-গীতাভিনয়ের ভক্তমূলক গানগুলি ভারতীয় সংগীতমুক্তাবলীর ‘পৌরাণিক’-সংগীত অধ্যায়ে সংকলিত হয়েছে। উক্ত গানগুলি সম্পর্কে রমেশচন্দ্র দত্ত লিখেছিলেন—

Nothing that has been composed in our language can excel these songs in pathos and tenderness.”

এঁদের মধ্যে কাব্যসংগীতের বৈশিষ্ট্যরক্ষায় মনোমোহনই সার্থক পুরুষ। ঈশ্বর গুপ্তের শিষ্য মনোমোহন গুপ্তের মতই ছিলেন স্বভাবকবিত্বের অধিকারী, সহজ সাংবাদিক, পাঁচালি-কবিগান প্রমুখ লোকায়ত গীতধারায় আধুত ও তৎসহ নাট্যরসজ্ঞ। স্মরণ্য: তাঁর হাতে নাট্যসংগীত প্রায় গণসংগীতে পরিণত হল, অভিনয়ের সীমা ছাড়িয়ে তা বৃহত্তর সমাজজীবনেব সংস্করের মানুষের কাছে প্রীতিলাভ করল। মনোমোহন-গীতাবলী (১৮৮৭) প্রকাশকালে প্রকাশক গুরুদাস চট্টোপাধ্যায় লিখেছিলেন—“মনোমোহনবাবুর গান—আজ বলিয়া নয় দাঁখকাল ধরিয়া বিবিধ আকারে বিবিধ প্রকারে প্রকৃত প্রস্থাবে বদ্বন্দ্যমাজের মনোমোহন করিয়া আসিতেছে—বজ্রাজ্ঞারের রঙ্গমীতে ধাহার গান শুনিয়া গিয়া স্বর্গীয় বৃদ্ধপ্রবর গুণগ্রাহী দ্বারকানাথ বিজ্ঞানবরণ মহাশয় সোমপ্রকাশে এমন ভাব প্রকাশ করিয়াছিলেন যে, ‘আহা! কী মনোহর গানই শুনিলাম—যেমন ভাব তেমন রচনা, তেমন স্বর তেমন গাহনা! ইত্যাদি’। পাখুরিয়াখাটায় বাবু যত্ননাথ মল্লিক মহাশয়ের ভবনে দাহাব সঙ্গীতবাদ শুনিয়া হৃদয়খড়াইয়েব প্রকাশ সভামধ্যেই বজ্রাজ্ঞারের ধনীপ্রবর (যিনি নিজের স্বকবি ও স্বেচ্ছাবুক) ভোলানাথ মল্লিক মহাশয়ের তগু বহিয়া অশ্রুধারা পতিত হইতে দেখা গিয়াছিল এবং দাহার উদ্ভর্তী কবিগানরূপে স্বর্গগত পণ্ডিতশ্রেষ্ঠ তারানাথ তর্কবাচস্পতি মহাশয় প্রকাশ সভাহলেই মনোমোহন বাবুকে গাঢ় প্রেমালিঙ্গন দিয়া স্বীয় তুষ্টি প্রদর্শন করিয়াছিলেন, সেই সুপরিচিত কাব্যবরের গীতিমালা মাতৃভাষার গলদেশে পরাইতে কৃষ্টিতই বা হইব কেন” ১০

রামনিধি গুপ্ত, রাধামোহন সেন, কাশীপ্রসাদ ঘোষ বা দাশরথি রায় আধুনিক বাঙলা সংগীতের এই কজন পথিকৃৎ নাট্যরচনায় অংশগ্রহণ করেননি। কিন্তু আধুনিক বাঙলা কবিতার প্রবর্তক ও সংগীতরচয়িতা ঈশ্বর গুপ্ত সংস্কৃত প্রবোধচন্দ্রোদয়ের যে বাঙলা অঙ্কবাদ করেন সেটি আডম্বরের সঙ্গে অভিনীত হয়েছিল। অভিনয় ব্যর্থ হয়, কিন্তু গুপ্তকবিরচিত কয়েকটি নাট্যসংগীত প্রশংসিত হয়েছিল। ‘বঙ্গীয় নাট্যশালাব ইতিহাস’ থেকে জানতে পাবি, মনোমোহন বসু তাঁর একটি বক্তৃতায় বলেছিলেন—“প্রসিদ্ধ কবি বাবু ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত মহাশয়ের দ্বারা অনেক বড় বড় লোক প্রবোধচন্দ্রোদয় নাটক বাঙলায় রচনা করাইয়া লইলেন। কিন্তু তাহার গানগুলি যত উত্তম হইল, কথোপকথন তেমন সৌকর্যসাধক হইল না”।^{১২} গুপ্তকবির অনাদিত প্রবোধচন্দ্রোদয়ের নাম ‘বোধেন্দুবিকাস’। এই নাটকের দুটি গান ‘দিন তপুয়ে চাঁদ উঠেছে রাত পোহানো ভাব’ এবং ‘ও কথা আর বোল না আব বোল না বলছ বঁধু কিসেব মোকে’ বঙ্গকাল পর্যন্ত জনপ্রিয় ছিল।

মধুসূদন তাঁর বিভিন্ন নাটকে যে সকল প্রয়োজনগত সংগীত সংযোজিত করেছিলেন সেগুলি তৎকালীন প্রীতিগীতির স্বরে বাঁবা, বিশেষ করে নিধুবাবু শ্রীধর কথক রাম বসুর গানের তুলনায় সেগুলিকে উন্নত শ্রেণীর বলা যায় না। তাঁর নাটকের যে কটি গান ‘বাঙালির গানে’ সংকলিত হয়েছে সেগুলি মুখ্যত নিধুবাবু শ্রীধরের রচনারীতিতেই রচিত, মধুসূদনের স্বকীয়তার পবিচয় সেগুলিতে নেই। কয়েকটি গানে ছন্দেব নতুনত্ব আছে। মধুসূদন ও বামনারায়ণ উভয়ের নাটকের কয়েকটি গানে সংস্কৃত রীতি বিশেষভাবে নজরে পড়ে। কুলীনকুল-সর্গস্বের একটি নটীর গান—

চত মুকুলকুল	চঞ্চলদালিকুল
গুণগুণ গুণন গানে	
মদকল কোকিল	কলরবসংকুল
রঞ্জিত বাদনতানে।	
রতিপতি নর্তন	বিরস বিকতন
শুভ ঋতুরাজ সমাজে	
নব নব কুসুমিত	বিগনি সুবাসিত
ধীর সমীর বিরাজে।	

এবং শমিষ্ঠার একটি নটীর গান—

উদয় হইল সখি সরস বসন্ত ।... .
 পিককুলকুজিত ভৃঙ্গ বিগুঞ্জিত
 রঞ্জিত কুঞ্জ নিতান্ত ।
 যত বিরহীগীগণ মন্থত তাড়ন
 তাপিত তহু বিনে কান্ত ॥

উভয়ের গানেই জয়দেবের রচনারীতির স্বস্পষ্ট প্রভাব আছে। পরবর্তী গীতিকারদের রচনায় এই সংস্কৃত প্রভাব সম্পূর্ণ তিরোহিত হয়েছে এবং উনিশ শতকীয় বাঙলা কাব্যসংগীতের রূপরীতিরই প্রাধান্য ঘটেছে। এমন কি, সংস্কৃত অঙ্কবাদের গীতাভিনয়েও বাঙলা গানের বৈশিষ্ট্যই রক্ষিত হয়েছে। ১৮৫৭ খ্রীস্টাব্দের ৫ সেপ্টেম্বর আশুতোষ দেবের গৃহে মণিমোহন সরকারের যে মহাশেতা নাটকের (বাগভট্টের কাদম্বরী অবলম্বনে) অভিনয় হয়, সেই সম্পর্কে জনৈক দর্শক 'এডুকেশন গেজেট ও সাপ্তাহিক বার্তাবহে' একটি পত্র লিখে জানান যে, "স্থানে স্থানে সংগীতগুলি উৎকৃষ্টরূপে রচিত হইয়াছে।"-২ হবিমোহন কর্মকারের 'বহুবলী' (১৮৬৫), অরদা প্রসাদ বন্দ্যোপাধ্যায়ের 'শকুন্তলা গীতাভিনয়' (১৮৬৫), দ্বিজ ভনযার 'উবশী নাটক' (১৮৬৬), তিনকড়ি গোষালের 'সাবিত্রীসত্যবান' (১৮৬৭), ত্রৈলোক্যনাথ মুখোপাধ্যায়ের 'মেঘনাদবধ নাটক' (১৮৬৭), মনোমোহন বসুর 'বামাভিষেক নাটক' (১৮৬৭), 'প্রণয়পরীক্ষা' (১৮৬৯), হরিশ্চন্দ্র মিত্রের 'আগমনী' (১৮৭০), ভোলানাথ মুখোপাধ্যায়ের 'প্রভাসমিলন নাটক' (১৮৭০)—প্রত্যেকটির গানগুলি প্রাচীন কবিসংগীত-তর্জী-আখডাই-টপ্পাজাতীয় গানের আঙ্গিকেই রচিত। মতিলাল বায়, রাজকৃষ্ণ বায়, ব্রজমোহন রায় ও মনোমোহন বসু—এঁরা সকলেই ছিলেন সচেতন গীতিকার, প্রত্যেকেই তাঁদের সংগীতগুলিকে পাংগলি-কীর্তন-টপ্পার আদর্শে গড়ে তুলেছিলেন বলেই তাঁদের গীতাভিনয় জনপ্রিয় হয়েছিল। হরিশ্চন্দ্র মিত্র সেকালের নামী গীতিকার ছিলেন। তাঁর 'আগমনী' পালার গান বহু গীতসংকলনেই উদ্ধৃত হয়েছে। কেদারনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় তাঁর 'বিদ্যাসুন্দর' (১৮৭৮) পালার গোপাল উডের জনধন্য গানগুলিকেই ব্যবহার করেছিলেন। ভোলানাথ মুখোপাধ্যায় 'প্রভাসমিলনে' কীর্তনাক উপগান ব্যবহার করেছেন। রাজকৃষ্ণ বায়ের গান অত্যন্ত লোকপ্রিয়তা অর্জন করেছিল। কালিদাস সান্নালের 'বিদ্যাসুন্দর' অভিনয়ে (১৮৮১) 'কয়েকটি ভাল গান আছে' বলে ডঃ স্কুয়ার সেন জানিয়েছেন।

মনোমোহন বসুর গানগুলি একদিকে যেমন ছন্দকৌশলে শ্রবকবন্ধে গুণকবির

‘সারা প্রভাবিত, অতীতের সুরে ও ভঙ্গিতে প্রাচীন বাঙলা কাব্যগীতের উত্তরাধিকার। তাঁর নাট্যসংগীতগুলি নাটকের গভীর স্বভাবিত প্রয়োজন থেকে উৎসারিত নয়, গানের স্বল আয়োজনরূপেই সেগুলির ব্যবহার। সেইজন্য অধিকাংশ গানের প্রয়োগ ঘটেছে সংস্কৃত নাট্যরীতি বা যাত্রার মত নটনটীজাতীয় চরিত্রের মুখে। ‘রামাভিষেক’ নাটকে নটের গান, নটীর গান, নটনটীকর্তৃক সূচনা গান এই প্রাচীন রীতিরই উত্তরাংশদায়। অবশ্য ‘সীতা’ নাটকেও সঙ্গার গান, বন্দীদেব গান, নগরবাসীদের গান, কোশল্যাব গান সেই তুলনায় অধিকতর নাট্যগত। হিন্দুমেলায় জনপ্রিয় দেশাত্মবোধক প্রেরণায় বাঁচত কিছু গানও মনোমোহন এই সব পৌরাণিক গীতাভিনয়ের অন্তর্ভুক্ত করেছেন। ‘প্রণয়-পবীক্ষা’র নট, বেদেনা, বয়স্ক চরিত্রের গানগুলি বচনারীতির দিক থেকে প্রাচীন, কিন্তু কবিত্বের ছাঁড়ায় স্তম্ভপাঠ্য। ‘সতী’ নাটকে মোট দশটি গান আছে। এগুলির মধ্যে নটের গান, পণের প্রতি অপসবাব গান, নাবদের মুখে শিববন্দনা, জয়াবিজয়ার পার্বতীবন্দনা, বন্দীদেব গান, কিন্নরের গান গতাত্মগতিক। হরিশ্চন্দ্রের গানগুলি গানের তুলনায় কাব্যের আঙ্গিকে লেখা। যেমন বন্দীদেব গানখানি যেন ঈশ্বর গুপ্ত-হেমচন্দ্রের কবিতা—

হলো স্তম্ভল বল জয় জয় বে
নিরাশার ভয়ংকর ঘনঘোর আডম্বর
অন্ধকার হল দূর আর কিবা ভয় বে।
মেঘমুক্ত দীপ্ত ছবি হরিশ্চন্দ্র আর্থ ববি
বামে শৈব্যা ছায়াদেবী কিবা শোভাময় রে।
ধর্মহেতু রাজ্যহাবা, নিজেদেও গুত্র দারা,
দাসত্বে অর্পণ-করা কাব প্রাণে নয় বে।
আর্থভূমে বহু আর্থ দেখাযেছে ভুজবার্গ।
কিন্তু হেন ধর্মশৌর্য আর দৃষ্ট নয় রে।

এই ‘হরিশ্চন্দ্র গীতাভিনয়’ সম্পর্কে প্রকাশকের বিবরণী থেকে জানা যায়—“গান শুনিয়া শ্রোতৃমণ্ডলীতে বিশেষ প্রশংসা পানি উঠিয়াছিল, যেমন গান তেমনি সুর তেমনি পাওয়া তেমনি অভিনয়।” ‘হরিশ্চন্দ্র’ থেকেই মনোমোহন গীতাভিনয় ও নাটককে দুই রীতিতে বিভক্ত করে দিলেন। সাধারণত গীতাভিনয়ে নাটকের তুলনায় গীতসংখ্যা দ্বিগুণিত হত, যেমন হয়েছে ‘হরিশ্চন্দ্রে’। কেবল গীতাভিনয়ের জন্য মনোমোহন কখনও অজস্র গান লিখে দিয়েছেন, কাহিনীরচনা হয়ে ওঠেনি, সংলাপসংলাপ অংশ লিখে দিয়েছেন—এমনও ঘটেছে। এসবই মনোমোহনের

সংগীতরচনার জনপ্রিয়তার প্রমাণ। যেমন ‘বহুবংশবংশ’ (১৮৭৮) গীতাভিনয়-
নৃত্যে মনোমোহন-গীতাবলীর প্রকাশক লিখেছেন—

“এই গীতাভিনয়ের গানগুলি কয়েক বৎসর হইল ভবানীপুরের শৌখিন ড্র
সম্প্রদায়ের নিমিত্ত মনোমোহনবাবু রচনা করিয়া দেন। ইহার কথোপকথনপালা
অন্তে প্রণয়ন করিয়াছিলেন।”

এই গীতাভিনয়ের ছাদিশটি গান মনোমোহনবাবু রচনা, পঞ্চাংশ রচনা
করেছিলেন হরচন্দ্র দেব। মোটামুটি নাট্যবিষয়ক ছোটছোট দৃশ্য ঘটনাবলী
চরিত্র ভেবে নিয়ে অনায়াসে গান লেখা মনোমোহনের পক্ষে সহজসাধ্য ছিল।
‘পার্বপ্রাজ্ঞ’ নাটকে মোট ঊনত্রিশটি গান আছে। মনোমোহনবাবু একটি গানে
ঊনিশ শতকের বিবাহিত নারীজীবনের একজাতীয় দৃঃসহ অবশ্যই পার্শ্চিহ্ন চিত্র
আছে। পাঁচাল-কাবগানরচনাতেও মনোমোহন ক্লাত্ব দেখিয়েছিলেন।
বাঙলা নাট্যসংগীতের উৎকর্ষবিধানে মনোমোহন বস্তুর ভূমিকা প্রদান সন্দেহাত্মক
হয়ে থাকবে। ইতিপূর্বে ‘সত্যী’ নাটকেই ভূমিকায় নাট্যসংগীত সম্পর্কে
মনোমোহনবাবু মূল্যবান মন্তব্য উদ্ভূত করা হয়েছে। এই বিষয়ে মনোমোহন কত
গভীরভাবে চিন্তা করতেন, তাই আর একটি প্রমাণ দেওয়া যেতে পারে। ১৮৭৩
খ্রিস্টাব্দের ৭ ডিসেম্বর কলকাতায় জাতীয় নাট্যশালাস্থাপনের সাংবৎসরিক
উৎসব অনুষ্ঠিত হয়েছিল। এইরূপ একটি সভায় (‘স্বাশ্রয়াল থিয়েটারের সভা
১৮৭৩র রোডে মনোমোহন সাহাবাবু বাড়িতে হয়’) মনোমোহনবাবু বহু ভাষণসঙ্গে
বলেছিলেন—

“আমাদের আধুনিক শিক্ষিত সম্প্রদায়ের মধ্যে অনেকের এরূপ সংস্কার
আছে যে, নাট্যভিনয়ে গানের বড় আবশ্যক করে না। ইউরোপীয় রঙ্গভূমিতে
নাট্যভিনয়কালে গানের অভাব দেখিনাই তাঁহারা এই সংস্কারের বশতাপন্ন
হইয়াছেন। কিন্তু ভারতবর্ষে ইউরোপ নহে, ইউরোপীয় সমাজ ও স্বদেশীয়
সমাজ যে বিস্তার বিভিন্ন, ইউরোপীয় ক্রটি ও দেশীয় ক্রটি যে সম্যক স্বতন্ত্র
পদার্থ, তাহা তাঁহারা ভাবিয়া দেখেন না। যে দেশে সকল সময়ে সকল
স্থানে সকল কর্ণেই গান নইলে চলে না—আনন্দের কার্য দূরে থাকুক, যুযুসু
ব্যক্তিকে গঙ্গার ঘাটে লইয়া যাইবার সময়েও স্বস্থরের সঙ্গে হরিনামসংকীর্তন
যে দেশের দীর্ঘকালের প্রথা—যে দেশে কালোয়াতি গান সকলে বুঝিতে
পারে না বলিয়া অপর সাধারণের তৃপ্তির নিমিত্ত যাত্রা কবি পাঁচালি মরিচা
তর্জী ভজন কীর্তন চব আখড়াই হাকআখড়াই পদাবলী বাউলের গান প্রভৃতি
বহু বহু প্রকার গীতিকাব্যের প্রচলন—অধিক কি, যে দেশে দিন্তিকারী ও

রাতভিকারীরাও গান না গাইলে বেশি ভিক্ষা পায় না, সে দেশের হাড়ে হাড়ে যে সংগীতের রস প্রবিষ্ট হইয়া আছে, তাহাও কি আবার অন্য উপায়ে বুঝাইয়া দিতে হইবে? যাত্রাওয়ালারা স্বভাবের ঘাড ভাঙিয়া অপ্রাকৃত সং রং ঢং ইত্যাদি ভামাসা দেখাইবার পরেও সহস্র সহস্র লোকের যে এতদূর চিত্তরঞ্জন করিতে সমর্থ হয় সে কি স্বল্প দেশস্থ লোকের অনভিজ্ঞতা ও গুণগ্রহণের অক্ষমতা প্রযুক্ত? কদাচ নহে। স্বভাবের বৈপরীত্যে মনুষ্যলোকে যে যাহা করিবে, তাহা সভ্য অসভ্য শিক্ষিত অশিক্ষিত মনুষ্যমাত্রেরই ভাল লাগিবে না; তবে যে যাত্রাওয়ালারা সুসিদ্ধ হয়, তাহার কারণ কেবল তাহাদের গান ভিন্ন আর কিছুই না! যাত্রার দোষের মধ্যে স্থান কাল ও চরিত্রসম্বন্ধে স্বভাবের প্রতি দৃষ্টি না রাখা, '৫ পক্ষে আবাব বর্তমান অনেক নাট্যাভিনয়ের মধ্যেও গানের অসংগতি বা অপকথ্যতাটাই একটা মহদোষ। আমার ক্ষুদ্র বিবেচনায় এট বোধ হয় যে. অভিনেতারা অধুনা যেরূপ অভিনয়ের নিমিত্ত যত্ন পান, তৎসঙ্গে গানের পারিপাট্যসাধনার্থ যদি তদ্রূপ মনোযোগী হইতে পারেন, তবে নিশ্চয় তাহাদের অভিনয়দর্শনসময়ে শ্রোতা ও দর্শকমণ্ডলী এককালে মোহে অভিভূত হইয়া গলিয়া যাইবেন! আমি এমন বলিতেছি না যে, যাত্রাওয়ালারা যেমন কথায় কথায়, অর্থাৎ ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র বক্তৃতার পর কেবলই গানের আধিক্য করিয়া থাকে, নাটকেও তদ্রূপ হউক। আমার অভিপ্রায় এই যে, স্বভাবোক্তির পর যেখানে যেখানে গান গাটিতে পারে, তাহা উক্ত স্বাভাবিক নিয়মে সংখ্যায় যতই কেন হউক না, ফলতঃ যে কয়টি গান হইবে, সে কয়টি যেন উত্তমরূপে গাওয়া হয়। ফল কথা, আমরা মধ্যস্থ মাগুষ; আমরা চাই দেশে পূর্বে যাহা ছিল, তাহার ধ্বংস না করিয়া তাহাকে সংশোধিত করিয়া লও। আমরা চাই, সেই যাত্রার গান সংখ্যায় কমাইয়া ও গাইবার প্রণালীকে শোধিত করিয়া নাটকের স্বভাবানুযায়ী কথোপকথনাদি বিবৃত হউক। একপে কোনো কোনো অভিনেতৃসম্প্রদায় যে রুতকার্য হইয়াছেন তাহাও দেখা গিয়াছে। ভরস' করি. জাতীয় নাট্যসমাজ সমাগ্রে এ বিষয়ের বিচারে প্রবৃত্ত হইয়া যে মায়াংসায় উপনীত হইবেন, সেই মায়াংসায়সারে অহুষ্ঠান করিয়া এ বিষয়ের অন্ধরাগ বাড়াইয়া তুলেন।" (বঙ্গীয় নাট্যশালার ইতিহাসে উদ্ভূত পৃ ১৬৭) ১৩

বাঙলা নাটকে সংগীতের প্রয়োজনীয়তা সম্পর্কে মনোমোহনের এই বিশ্লেষণ ঐতিহ্যসমর্থিত এবং মনোমোহনের জনপ্রিয়তার ইঙ্গিতও এইখানেই নিহিত।
 গানের উদ্দেশে মনোমোহন এই অহুরোধ করেছিলেন, তাঁরা এই প্রস্তাব পালন

না করলেও অন্তত একজন নাট্যকার মনোমোহনের প্রদর্শিত স্ত্রেই বাঙলা নাট্যসাহিত্যে যুগান্তর এনেছিলেন। তিনি গিরিশচন্দ্র ঘোষ।

বাঙলা নাট্যসংগীতের ইতিহাসে রাজকৃষ্ণ ও গিরিশচন্দ্র দুজনেই অক্লান্ত গীতিকার ছিলেন। দুজনের নাটক-গীতাভিনয়ের সংখ্যা যেমন বথেষ্ট, সেগুলিতে অনর্গল গীতযোজনায় এঁরা যুগপৎ মনোমোহনপন্থী, দুজনের কবিত্বশক্তিই ছিল সহজাত স্বভাবস্থ এবং দুজনেই পাচালি, হাফআখড়াই টপ্পার স্বরে মুগ্ধ ছিলেন। দুজনের গীতরচনাই কেবল নাট্যবস্তুর মধ্যেই সীমাবদ্ধ ছিল না। এঁদের মধ্যে গিরিশচন্দ্র নাট্যসংগীতের জন্ত বস্তুতই কৃতিত্বের অধিকারী। তাঁর প্রতি নাটকেই তিনি গীতহারভূষিত করেছেন এবং গানের লোকায়ত স্বরে দর্শক-শ্রোতৃমণ্ডলীকে তিনি পরিভূপ্ত করেছিলেন। ১৩১২ সালের মধ্যে প্রকাশিত ‘বাঙালির গানে’ই গিরিশচন্দ্রের গীতসংখ্যা সাড়ে তিনশতের অধিক, এরপর তাঁর সারস্বত জীবন আরও অন্তত ছয়-সাত বৎসর সক্রমক ছিল। গিরিশচন্দ্রের নাট্যসংগীতগুলি প্রধানত ভক্তিসংগীত, বিশেষ করে পৌরাণিক নাটকের দেবদেবীবন্দনা এবং প্রেমসংগীত। বাধাকৃষ্ণ এবং হবপাংতী গিরিশচন্দ্রের গানে বহুব্যবহৃত—কখনও ভক্তিগীতে, কখনো প্রেমসংগীতে। তাছাড়া চৈতন্ত্যবন্দনাও তাঁর গানে আছে। দেশাত্মবোধক গানের সংখ্যা সেই তুলনায় অপেক্ষাকৃত কম। আর এক ধরনের সামাজিক গীতেও তাঁর দক্ষতা ছিল—এইগুলি এক বা একাধিক নাট্যচরিত্রের দ্বারা রসিকতাসৃষ্টির জন্ত রচিত। প্রচলিত সহজবোধ্য বাঙলা ভাষা, কথ্য বাঙলার খাসাঘাতপ্রধান ছন্দ, ইতর গ্রাম্য শব্দ বা বাগ্‌ধারা ব্যবহারে গিরিশচন্দ্রের জুড়ি ছিল না। রাজকৃষ্ণের মত তিনিও ব্রজবুলি এবং হিন্দি ভাষায় গান লিখেছেন। গিরিশচন্দ্রের গানের গুণগ্রাহী জনৈক সমালোচকের অভিমত উদ্ধার করছি—

“ঘোর অন্ধকারের মধ্যে বিদ্যায় চমকাইলে যেমন সে আলোক সহ্য করা যায় না, বাঙলার প্রাণেও ঠিক ইউরোপ হইতে যে আলোক সহসা বর্ষিত হইল তাহা সহ্য হইল না।... ঈশ্বর গুপ্তের লেখার কোনোখানেই তাহা মিলে না। মাইকেলের অশেষ ক্ষমতা সহেও তাহার ব্রজাঙ্গনা সেই পদ্যর কাছেও পৌঁছিতে পারে নাই, ব্রজ কবিতার শুধু নিত্যস্থ বাহিরের জিনিস লইয়া নাড়াচাড়া করিয়াছিলেন মাত্র। স্বরেন্দ্র মজুমদারের মহিলা, বিহারীলালের বঙ্গসুন্দরী সারদামঙ্গল আমাদের আদরের সামগ্রী সন্দেহ নাট, কিন্তু ইহাদের কবিতাতেও সেই স্বর সেই ভাবে জাগে নাই।.....একমাত্র গিরিশচন্দ্র সেই গানের ধারা ও

ভাবে আভাসকে কবিওয়ালাদের পদানুকরণ করিয়া কতক পরিমাণে বাঁচাইয়া রাখিয়াছিলেন।^{১৪} (মাঘ-ফাল্গুন ১৩২২ সংখ্যা আনন্দসংগীত পত্রিকায় পুনর্মুদ্রিত)

এই প্রশস্তিবাচক সমালোচনা বস্তুত গিরিশচন্দ্রের কাব্যসংগীতগুলির সীমাবদ্ধতাই প্রমাণ করছে। কাব্যগীতে গিরিশচন্দ্র প্রাচীনতর যুগেরই ধারারক্ষী, কবিওয়ালাদেরই উত্তরাধিকার ও মাজিত সংস্করণ। তাঁর অগণ্য নাট্যগীতে কবিসংগীতের মত সখীসংবাদ বিরহের পদ ধেমন দেখা যায়, তেমনি আগমনী বিজয়া শ্রীমাসংগীত গোষ্ঠী রাসলীলাজাতীয় পদেরও অভাব নেই, কয়েকখানি হাফআখড়াই গানও তিনি রচনা করেছিলেন। ‘বাঙালির গানে’ গিরিশচন্দ্রের জীবনীপ্রসঙ্গে লেখা হয়েছে—

“বাগবাজারে ভগবতীচরণ গদোপাধ্যায়ের বাড়িতে হাফআখড়াইয়ের গান রচনায় ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তের যশোকীর্তন ও সংবর্ননা দেখিয়া গিরিশচন্দ্রের মনে কবি হইবার ইচ্ছা বলবতী হয়। তখন হইতেই তিনি কবিতা রচনা করিতে আরম্ভ করেন।”

এই কবিত্বশক্তির প্রকাশ তাঁর সংগীতগুলির মধ্যেই নিহিত। তাঁর অনেক গানে কবিত্বের স্পর্শ থাকলেও মোটের উপর আধুনিক কাব্যসংগীতের সর্বতোভদ্র গুণ এগুলিতে অনুপস্থিত। তাঁর অধিকাংশ গানকে নাটকের স্থানকাল থেকে উৎপাটিত করে আনলে স্বতন্ত্রভাবে সেগুলির কোনো মূল্যই থাকে না। অনেক গানের ভাষাই কলকাতার নিম্ন শ্রেণীর বাগ্‌ধারাপ্রতিভা, তাই ছন্দও সেগুলিতে চটুল, হসন্তবৎসল শব্দের ব্যবহারে ছড়াছাড়ী। গিরিশচন্দ্র স্বয়ং সুরকার ছিলেন না, অপরের সুর তাঁর গানগুলির জনপ্রিয়তার কারণ। স্বয়ং সুরকার হলে হয়ত গীতিকার হিসাবে তাঁর কবিত্ব আরও স্থায়ী হত।

পূর্বেই বলা হয়েছে গিরিশচন্দ্র দূরদর্শী নট ও নাট্যকার ছিলেন। নাটককে দর্শকদের রুচি ও চাহিদার অনুকূল করলে এবং জাতীয় ঐতিহ্য ও সংস্কৃতি, পৌরাণিক বিবাস ও ভক্তিপ্রাণতার সম্ভাব্য হৃৎস্পন্দনকে নাটকে রূপায়িত করলে তবেই বঙ্গনাট্যশালা পুনর্জীবিত হয়ে উঠবে, একথা তিনি শুধু বিশ্বাসই করেননি, প্রমাণ কবেছেন। নাটকের শিল্পোৎকর্ষের চেয়ে এই জন-রুচিসংস্থাপনের জন্মই তিনি বাঙলা সংগীতের ঐতিহ্যকে নাটকে যুক্ত করে দিচ্ছেছিলেন। মনোমোহনের মতই তিনি টপ্পা-আখড়াই-পাঁচালি-যাত্রা-কবিগানের লবুগুৰু সংগীতসম্পদকে তাঁর নাট্যগীতের অঙ্গশোভাবর্ধনে প্রয়োগ করার নির্দেশ দিয়েছিলেন এবং সেই অনুযায়ীই নাটকের ভাষা রচনা

করেছিলেন। তাঁর নাট্যসংগীতের মধ্যে চৈতন্যলীলা এবং বুদ্ধদেবচরিতের গান শিক্ষিত অশিক্ষিত দেশবাসীকে অভিভূত করেছিল। ১৮৮৪ সালের আগস্টে ও ১৮৮৫ সালের সেপ্টেম্বরে দুটি নাটকের অভিনয় শুরু হয়েছিল। চৈতন্যলীলার অভিনয় ও সংগীত এক কথায় সেদিনের নাগরিক জীবনে বিপ্লব এনে দিয়েছিল—স্বয়ং পরমহংসদেব এই নাটকের অভিনয় দেখতে এসেছিলেন এবং সেকালের প্রসিদ্ধ নটী বিনোদিনীকে আশীর্বাদ করেছিলেন—এসব সংবাদ এখন কিংবদন্তী। চৈতন্যলীলার অল্পপম সংগীতগুলি সেদিনের আর এক দিব্যজ্যোতির্ময় তরুণকে মুগ্ধ করেছিল—তিনি স্বামী বিবেকানন্দ। এই সম্পর্কে বিবেকানন্দের জীবনচরিতকার লিখেছেন—

“—‘রাধা বই আর নাইকো আমাব রাধা বলে বাঙাই বাঁশি/মানের দায়ে সেজে যোগী মেখেছি গায়ে ভস্মরাশি।/ কুণ্ডে কুণ্ডে কেঁদে কেঁদে বাধা নামে বেড়াই সেধে/ধে মুখে বলে রাধে তারে বল ভালবাসি’—

রাত্রে বাড়িতে নরেন্দ্রনাথ এই গানটি প্রাণের ভিতর থেকে নিজেদের অবস্থা প্রতিবিম্বিত হইতেছে, সেই উল্লেখ কবির। অতি মধুর স্বরে গাহিতেন। গানের প্রত্যেক ভাব প্রত্যেক শব্দটি শ্রোতার গাত্র বিদ্ধ করিয়া অন্তর পর্যন্ত প্রবেশ করিত।... নরেন্দ্রনাথ আর একটি চৈতন্যবিষয়ক গান গাহিতেন এবং তাহার দু চক্ষে অনবরত অশ্রু বিগলিত হইত—‘তুমি ছাবে ছাবে নাকি কেঁদেছ/কত পাষাণ হৃদয় কত কথা কয়/তবু নাকি প্রেম যেচেছ।’

(মহেন্দ্রনাথ দত্ত, শ্রীমৎ বিবেকানন্দ স্বামীজীব জীবনের ঘটনাবলী, ১ম খণ্ড, পৃ ৮১-৮৩)

বুদ্ধদেবচরিতের ‘জুড়াইতে চাই কোথায় জুড়াই’ গানটিও বচনাগুণে এবং স্নিগ্ধমধুর স্বরের স্পর্শে অসাধারণ জনপ্রিয় হয়েছিল। প্রায় প্রাতিটি পর্ববার্তী কাব্যগীতসংকলনেই এই গানটি আছে। গানটি রামকৃষ্ণদেবের প্রিয় সংগীতগুলির অন্যতম। গিরিশচন্দ্রের জীবনীকার লিখেছেন—

“এই নাটকের (বুদ্ধদেবচরিত) ‘জুড়াইতে চাই কোথায় জুড়াই কোথা হতে আমি কোথা ভেসে যাই’ বৈবাগ্যপূর্ণ গীতটি গিরিশচন্দ্রকে অমর করিয়া রাখিয়াছে। গানখানি শ্রীশ্রীরামকৃষ্ণদেবের পবনপ্রিয় ছিল। এই গীতখানি গাহিতে গাহিতে বিবেকানন্দ স্বামী আশ্রয়হার হইয়া যাইতেন।” (অবিনাশচন্দ্র গঙ্গোপাধ্যায়—গিরিশচন্দ্র)

৩

উনিশ শতকের নাট্যসংগীতগুলির সবই যে সংশ্লিষ্ট নাট্যকারদেরই রচনা, এমন মনে করার কারণ নেই। কবিওয়ালা হাফআখড়াই-গায়করা অপরের বেঁধে দেওয়া গানে সুর করতেন। ক্রমে নাটকের গানও অভিজ্ঞ গীতিকারদের দিয়ে অনায়াসে লিখিয়ে নেওয়া হতে লাগল। কারণ নাট্যকাব্যমাত্রই কবিপ্রতিভা-সম্পন্ন ছিলেন না। তাছাড়া নাটক-রচনাকালে গানের প্রয়োজনীয়তা উপলব্ধি হয়নি, নাট্যাভিনয়কালে সংগীতের প্রয়োজনে নতুন করে গান লিখিয়ে নেওয়া হয়েছে। অধিকাংশ নাট্যকারই যেমন গানের সুরের জ্ঞান স্বপ্নের উপর নির্ভরশীল ছিলেন, তেমন গীত-রচনাতেও পরের সাহায্য নিয়েছেন। তবে কোন নাটকের গান কোন গীতিকাররচিত, যে বিষয়ে মুদ্রিত নাটকগুলিতে কোনো তথ্য পাওয়া যায় না। কুলীনকুলসর্বশ্বেষ অভিনয় উপলক্ষে এই নাটকের জ্ঞান রূপচাঁদ পক্ষী কিছু নতুন গান রচনা করে দিয়েছিলেন। অক্ষয়চন্দ্র সরকার লিখেছেন—

“মহা ধুমধামে চুঁচুঁড়ায় কুলীনকুলসর্বশ্বেষ নাটকেব অভিনয় হইল...প্রসিদ্ধ গায়ক এবং গাথক রূপচাঁদ পক্ষী আসিয়া গান বাঁধিয়া দিলেন, তালিম দিলেন ; একদিন নিজে গাহিয়াও দিলেন। নাটকের নটর গান হাতেবাজারে গীত হইতে লাগিল—‘অধিনায়ে গুণমণি পড়েছে কি মনে হে’?”^{১৭}

মধুসূদন পদ্মাবতী নাটকে নিধুবাবুর একটি জনপ্রিয় টপ্পা ব্যবহার করেছেন, একথা পূর্বেই বলা হয়েছে। রামনারায়ণ তর্কবত্তের রত্নাবলী নাটকের গান লিখেছিলেন গুরুদয়াল চৌধুরী, মালতীমাধবের গীতকার ছিলেন বনোয়ারিলাল রায়। রামনারায়ণের নাট্যরচনার প্রযোজক ছিল জোড়াসাঁকোর ঠাকুরবাড়ি—বাঙলা সংগীতে যাদের উৎসাহ এবং প্রশিক্ষণ এক নতুন অধ্যায়ের সূচনা করেছিল। সুরতাং নাট্যসংগীতের জ্ঞান স্বতন্ত্রভাবে সচেতনতা রামনারায়ণ তাঁর পৃষ্ঠপোষকদের কাছেই পেয়েছিলেন বলে মনে হয়। ডঃ গুরুমার সেন মনে করেন, মধুসূদনের শর্মিষ্ঠা নাটকের ছটি গানের মধ্যে অন্তত একটি রামনারায়ণের হওয়া সম্ভব। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের অনেক নাটকের বহু গান যে অপরের রচনা তার প্রমাণ আছে। রবীন্দ্রনাথ অক্ষয় চৌধুরীর গান তিনি যত্নতত্ত্ব ব্যবহার করেছেন। জাতীয়তাবোধক জনপ্রিয় সংগীতগুলি নাটকে ব্যবহার করা এক সময়ে রেওয়াজ ছিল। হিন্দুমেলার ‘মলিনমুখচন্দ্রমা’, ‘মিলে সব ভারতসন্তান’ প্রভৃতি গান একাধিক নাটকে ব্যবহৃত হয়েছে। উমেশচন্দ্র মিত্রের বিধবাবিবাহ নাটকের একটি প্রাচীন অভিনয় সম্পর্কে সংবাদপ্রভাকর

থেকে জানা যায় যে, “এই অভিনয়ের সংগীতসকল আমাদের পরমবন্ধু শ্রীযুক্ত হারকানাথ রায় মহোদয়ের দ্বারা রচিত হয়।.....হাটখোলায় গায়ক শ্রীযুক্ত বাবু রাধিকাপ্রসাদ দত্ত মহাশয় এই সকল গীতের সুরযোজনা করেন।”^{১৬}

প্রথম জীবনে অপরের নাট্যরচনায় সংগীতরচনার দ্বারাই গিরিশচন্দ্রের সাহিত্যিক-জীবনের সূচনা হয়। পরবর্তীকালে এই কারণেই তাঁর নিজের নাটকে সংগীতের এত বহুলতা। তাঁর অভিনয়জীবনের একেবারে প্রথমদিকে মধুসূদনের শমিষ্ঠা, দীনবন্ধুর সধবার একাদশী ও লীলাবতীর জন্ত অনেকগুলি সংগীত রচনা করতে হয়।^{১৭} লীলাবতীর জন্ত বচিত দুটি গীত (‘হরশংকর শশিশেখর পিনাকী’ এবং ‘বসেছিল বঁধু হৈমেলের কোণে’) পরে গিরিশচন্দ্রের লক্ষণবর্জন ও বৈষ্ণবমঙ্গলব অঙ্কভুক্ত হয়েছে। চুঁচুঁড়ায় লীলাবতীর অভিনয়কালে এই নাটকের জন্ত অপরের গান রচনার আব একটি বিবরণ আছে অক্ষয়চন্দ্র সরকারের ‘পিতাপুত্রে’—

“এই অভিনয়রঙ্গে (১৮৭২ খ্রী, ৩০ মার্চ) ৭৮টি গান ছিল, দুই একটি আমার রুত, আর অনেকগুলি সঙ্গীতবাবুর রচিত। তাহার একটি উল্লেখ কর। আবশ্যক। এক সময়ে এই গানটি আমি বৈষ্ণনাথ বহরমপুর নাটোর কলিকাতা এবং আমাদের অঞ্চলে সমানে গাহিতে শুনিয়াছি।”^{১৮}

সুরেন্দ্রনাথ মজুমদারের হামির (১৮৮১) নাটকের গানগুলি গিরিশচন্দ্রের। কুঞ্জবিহারী বস্তুর কাঞ্চনকুসুম বা গোলেবকাওয়ালিবা (১৮৮১) গান কাশীশ্বর চট্টোপাধ্যায়ের লেখা।

উনবিংশ শতাব্দীর শেষ দুই দশকে এবং বিংশ শতাব্দীর প্রথম দুই দশকে রবীন্দ্রনাথ ব্যতীত বাঙলা নাট্যসংগীতের সমৃদ্ধির মূলে ছিলেন গিরিশচন্দ্র, রাজকৃষ্ণ, ক্ষীরোদপ্রসাদ বিদ্যাপিনোদ ও দ্বিজেন্দ্রলাল। এই কয়েক দশকে নাটকের এবং নাট্যশালার সংখ্যাও বেড়েছে, অভিনয়ের জনপ্রিয়তাও তদনুরূপ। সুতরাং বাঙলার কাব্যসংগীত প্রধানত নাটক ও নাটক্যভিনয়কে অবলম্বন করেই আপনার জনপ্রীতি অক্ষুণ্ণ রেখেছে। বিংশ শতকের দ্বিতীয় দশকের শেষের দিকে প্রকাশিত কয়েকটি বৃহৎ নাট্যসংগীত-সংকলন^{১৯} থেকেই গত যুগের জনপ্রিয় নাটক ও নাট্যসংগীতগুলির মোটামুটি একপ্রকার পরিচয় পাওয়া যাবে। ককণাকান্ত ভট্টাচার্য তাঁর সম্পাদিত ‘থিয়েটার সংগীতে’র ভূমিকায় লিখেছিলেন—

“সংগীতের আদর চিরকালই আছে, আর চিরকালই থাকিবে। জগতে এমন কোনো দেশ বা এমন কোনো জাতি নাই, যেখানে সংগীতবিচার চর্চা

নাই।……এই রোগশোক-তাপময় সংসারে সংগীত সত্যই একটি ঈশ্বরের শ্রেষ্ঠ দান।……বাঙলার বড় ভাগ্য যে, বাঙলা ভাষা সংগীতের পক্ষে বড়ই উপযোগী। মনে হয় বাঙলা ভাষা যেন সংগীতেরই ভাষা।……তাই বঙ্গদেশে কবিরসদয় হইতে সংগীত যেন স্বতঃই নির্গত হইয়া নিয়তই সর্বসাধারণের তৃপ্তিসাধন করিতেছে। বিজ্ঞাপতি চণ্ডীদাস হইতে আরম্ভ করিয়া রবীন্দ্রনাথ পর্যন্ত কবিগণ কতভাবে যে সংগীত রচনা করিয়া বাঙালির সংগীতপ্রীতির পরিচয় প্রদান করিতেছেন তাহার সংখ্যা নাই।……সংগীতের আদর দিন দিনই বাড়িতেছে, সংগীতসংখ্যাও যতই বৃদ্ধি পাইতেছে, লোকের প্রাণে সংগীতস্পৃহাও ততই বলবতী হইতেছে। নানাবিধ সংগীতপুস্তক ও বিভিন্ন কবিগণের সংগীতাবলী বিভিন্ন আকারে প্রকাশিত হইতেছে। কেহ কেহ নতন পুরাতন বিবিধ সংগীত একত্রে প্রকাশিত করিতেও চেষ্টা করিতেছেন, কিন্তু এত অধিক সংগীত আছে, বাহা একসঙ্গে প্রকাশ করিবার চেষ্টা অসম্ভব। সেইজন্ত কেবলমাত্র শ্রেষ্ঠ নাট্যকারের নাটক হইতে জনপ্রিয় মাধুর্যময় সুন্দর সুন্দর গানসমূহ একত্রে প্রকাশ করাই এই গ্রন্থের উদ্দেশ্য। নাটকের গানগুলিই সাধারণের নিকট অধিক প্রিয়……”

এই গ্রন্থে যে নাটকের জনপ্রিয় সংগীতগুলি সংকলিত হয়েছে তার তালিকা—

১ম খণ্ড	বিষ্ণুমঙ্গল	গিরিশচন্দ্র (১৮৮৮)
	জয়দেব	হরিপদ চট্টোপাধ্যায় (১৯১২)
	জনা	গিরিশচন্দ্র (১৮৯৩)
	চৈতন্তলীলা	„ (১৮৮৪)
	বৃন্দদেবচরিত	„ (১৮৮৫)
	প্রভাসমিলন	বিহারীলাল চট্টোপাধ্যায় (১৮৮৭)
	পাণ্ডবগোরব	গিরিশচন্দ্র (১৯০০)
	প্রহ্লাদচরিত	রাজকৃষ্ণ রায় (১৮৮৪)
	নরসিংধ যজ্ঞ	„ (১৮৯১)
	জন্মাষ্টমী	বিহারীলাল চট্টোপাধ্যায় (১৮৮৯)
	শ্রীকৃষ্ণ	অমরেন্দ্রনাথ দত্ত (১৮৯৯)
	চতুরালী	রাজকৃষ্ণ রায় (১৮৯৬)
	নন্দবিদায়	অতুলকৃষ্ণ মিত্র (১৮৮৫)
	শিবরাত্রি	অমরেন্দ্রনাথ দত্ত (১৮৯৬)
২য় খণ্ড	মিশরকুমারী	বরদাপ্রসন্ন দাশগুপ্ত (১৯২৯)

ছিন্নহার	অপরেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায় (১৯২০)
কুহকী	দেবেন্দ্রনাথ বসু (১৯১৯)
উর্বশী	অপরেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায় (১৯১৯)
হীরার নথ	দাশরথি মুখোপাধ্যায় (১৯১৯)
প্রতাপসিংহ	দ্বিজেন্দ্রলাল (১৯০৫)
দেবলা দেবী	নিশিকান্ত বসু রায় (১৯১৮)
রাজা ও রানী	রবীন্দ্রনাথ (১৮৮৯)
ফুলশয্যা	ক্ষীরোদপ্রসাদ (১৮৯৪)
রিজিয়া	মনোমোহন রায় (১৯০৩)
চন্দ্রগুপ্ত	দ্বিজেন্দ্রলাল (১৯১১)
শমিষ্ঠা	মধুসূদন (১৮৫২)
কল্যাণী	হরিপদ বন্দ্যোপাধ্যায় (১৯০৮)
রানা ভূগীর্ষ	হরিপদ মুখোপাধ্যায় (১৯০৯)
পৃথ্বীরাজ	মনোমোহন গোস্বামী (১৯০৫)
বিবাদ	গিরিশচন্দ্র (১৮৮৮)
পূর্ণচন্দ্র	গিরিশচন্দ্র (১৮৮৮)
৩য় খণ্ড	ক্ষীরোদপ্রসাদ (১৮৯৭)
আলবা	গিরিশচন্দ্র (১৮৯৩)
আবু হোসেন	দ্বিজেন্দ্রলাল (১৯১০)
সাজাহান	ক্ষীরোদপ্রসাদ (১৮৯৮)
প্রমোদরঞ্জন	দ্বিজেন্দ্রলাল (১৯০৮)
মেবারপতন	মণিলাল বন্দ্যোপাধ্যায় (১৯১১)
বাঙ্গারাম	মনোমোহন বসু (১৯২০)
রেশমী কমাল	অমৃতলাল বসু (১৮৯০)
তরুবালা	ক্ষীরোদপ্রসাদ (১৯০৩)
রঘুবীর	অমৃতলাল (১৯০০)
৪র্থ খণ্ড	গিরিশচন্দ্র (১৯০৭)
দুপণের ধন	নির্মলশিব বন্দ্যোপাধ্যায় (১৯১৭)
শান্তি কি শান্তি	বাজুরুষ (১৮৯১)
রাতকানা	,, (১৮৯১)
লয়লা মজনু	গিরিশচন্দ্র (১৮৭৮)
হীরে মালিনী	
আলাদিন	

রাজা বসন্ত রায়	(কেদারনাথ চৌধুরী কর্তৃক বউ- ঠাকুরানীর হাট নাট্যীকৃত)
দেবী চৌধুরানী	(অমরেন্দ্রনাথ দত্ত কর্তৃক নাট্যীকৃত)
২ম খণ্ড কর্ণহার	দাশরথি মুখোপাধ্যায় (১৯১৫)
পরদেশী	পাঁচকড়ি চট্টোপাধ্যায় (১৯১৯)
খামদখল	অমৃতলাল (১৯১১)
সিংহলবিজয়	দ্বিজেন্দ্রলাল (১৯ ৫)
সোরাব-কণ্ঠম	,, (১৯০৮)
আনন্দবিদায়	,, (১৯ ২)
ভূর্গাদাস	, (১৯০৬)
বঙ্গ বর্ণী	নিশিকান্ত বসু রায় ১৯২২)
বকণা	ক্ষীরোদপ্রসাদ ১৯০৮)
পিয়ারে নজব	পাঁচকড়ি চট্টোপাধ্যায় (১৯১৭)
পদ্মিনী	ক্ষীরোদপ্রসাদ (১৯০৬)

এতগুলি খ্যাত-অখ্যাত নাট্যকারের নাটক থেকে জনপ্রিয় সংগীতগুলি সংকলন করে সম্পাদক কাব্যসংগীতপ্রিয় শ্রোতাদের বসরুচি ও কাব্য-গ্রাহিতারই পবিচয় রক্ষা করেছেন। অবশ্য আধুনিক পাঠকের বিচারে আলোচ্য নাটকের সংগীতগুলি সবই উৎকৃষ্ট কাব্যগীত হয়ে উঠেছে কিনা গভীর সন্দেহের বিষয়। সংগীতেব জনপ্রিয়তা বহুলাংশে স্ববিরোধের উপর নির্ভর করে। সুতরাং হৃদয়স্বরেব সহযোগিতাতেই বহু গান জনপ্রিয়তাপ্রাপ্ত হয়েছিল তাতে দ্বিধা থাকতে পারে না। কিন্তু গানের বিষয়ের অবদানও সম্পূর্ণ উপেক্ষণীয় নয়। রাজকৃষ্ণ-গিরিশচন্দ্রের হাতে বাঙলা পৌরাণিক নাটক উনিশ শতকের শেষভাগে অত্যন্ত সমাদর অর্জন করেছিল, রামকৃষ্ণ-বিবেকানন্দের ভক্তিস্বর্ণের পটভূমিকায় কলকাতার নাট্যমোদী সমাজে যে একটি ভক্তিরস-প্রবণতা ছড়িয়ে পড়েছিল, আলোচ্য গীতসংকলনে পৌরাণিক নাটকের বাহুল্য ও ভক্তিবিশয়ক গানগুলির সংখ্যা থেকেই তা বোঝা যায়। কৃষ্ণলীলা বৃন্দাবন-লীলা ব্রজলীলা বাঙলা পৌরাণিক নাটকের একটি পরমাদৃত বিষয়ে পরিণত হয়েছিল, চৈতন্যলীলার গীত-ভক্তিভাবান্দোলনে গিরিশচন্দ্র নাগরিক জীবনকে আভিস্কৃত করে দিয়েছিলেন। সুতরাং এই সকল কারণেই বৈষ্ণব অনুষঙ্গবিজ্ঞপ্তি, আধুনিক ভঙ্গিতে রাধাকৃষ্ণবিষয়ক পদের অনুরূপ কাব্যসংগীত রচনায় জোয়ার এসেছিল। বিলম্বজল (গিরিশচন্দ্র), জয়দেব (হরিশদ চট্টোপাধ্যায়), জনা

(গিরিশচন্দ্র), প্রফুল্লচরিত্র (রাজকৃষ্ণ রায়), চতুরানী (রাজকৃষ্ণ), নন্দবিদ্যাসুন্দর (অতুলকৃষ্ণ মিত্র), প্রভাসমিলন (বিহারীলাল চট্টোপাধ্যায়), চৈতন্তলীলা (গিরিশচন্দ্র), জন্মোৎসব (বিহারীলাল চট্টোপাধ্যায়), শ্রীকৃষ্ণ (অমরেন্দ্রনাথ দত্ত) প্রভৃতি নাটকের জনপ্রিয় গানগুলি সবই পদাবলীর বিষয় বা ভাবাবলম্বনে রচিত। সেই সঙ্গে ত্রিশূলেশ্বর-মহাদেব-হরবন্দনাও বাঙলা নাটকে ভাল করেই প্রবেশ করেছে। অবশ্য এই ধরনের দেবদেবীবন্দনা মধুসূদন-রাম-নারায়ণ-মনোমোহনের নাটক-গীতাভিনয়েও পাওয়া যায়। তবে গিরিশচন্দ্রই প্রচুর পরিমাণে বৈষ্ণবীয় ভাবের গান রচনা করেছেন। এই সকল গানের পিছনে জনরূচির চাহিদাই নাট্যকার-গীতকারদের প্রেৰণা ছিল। স্বভাবধর্মভীক কোমল গীতরসপিপাস্ত অসাম্প্রদায়িক ও সহজ-ভাবালু দর্শক-শ্রোতার সমাদরই এই জাতীয় গানের সৃষ্টি ও প্রসারের ঐতিহাসিক মূল্য নির্ধারণের নিরিখ হওয়া উচিত। এমন কি রবীন্দ্রনাথ পর্যন্ত বৈষ্ণব পদাবলীর ভাবানুসঙ্গে অনেকগুলি গান রচনা করেন এবং সেইগুলির সাহায্যে জ্যোতিবিন্দুনাথ ঠাকুর বসন্তলীলা (১৯০০) নামে একটি গীতিনাট্য প্রস্তুত করেছিলেন।

অধরচন্দ্র চক্রবর্তী কর্তৃক সংগৃহীত 'বৃহৎ থিয়েটার সংগীতে' অর্ধশত বাঙলা নাটক থেকে গৃহীত কয়েক শত জনপ্রিয় নাট্যসংগীত আছে। নাট্যকার ও তাঁদের নাটকগুলির নাম —

১ম খণ্ড	দেবলা দেবী	নিশিকান্ত বসু রায় (১৯১৮)
	কিন্নরী	ক্ষীরোদপ্রসাদ (১৯১১)
	পানিপথ	অতুলানন্দ রায় (১৯১৭)
	মোগলপাঠান	স্ববেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় (১৯১৬)
	কণ্ঠহার	দাশরথি মুখোপাধ্যায় (১৯১৫)
	বংবাহার	যতীন্দ্রনাথ পাল (১৯১৮)
	পরদেশী	পাঁচকড়ি বন্দ্যোপাধ্যায় (১৯১৯)
	রাতকান।	নির্মলশিব বন্দ্যোপাধ্যায় (১৯১৭)
	রামাঙ্ক	অপরেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায় (১৯১৬)
	চিতোরোদ্ধাব	প্রমথনাথ রায়চৌধুরী (১৯১৮)
	জয়পরাজয়	(১৯১৮)
	ঝকঝক	গিরিশচন্দ্র (?)
		অবিনাশ
		গঙ্গোপাধ্যায় ১৯১১)
২য় খণ্ড	জয়দেব	হরিপদ চট্টোপাধ্যায় (১৯১২)

	ওথেলো	দেবেন্দ্রনাথ বসু (?)
	গুরুদক্ষিণা	মনোমোহন বসু (? দেবেন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য ১৯০৭)
২য় খণ্ড	সওদাগর	ভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় (১৯১৫)
	মুখের মত	নির্মলশিব বন্দ্যোপাধ্যায় (১৯১৯)
	ক্ষত্রবীর	ভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় (১৯১৪)
	কুরুক্ষেত্র	নারায়ণচন্দ্র বসু (?)
	অহল্যাবাদী	মণিলাল বন্দ্যোপাধ্যায় (১৯১৪)
	চন্দ্রগুপ্ত	দ্বিজেন্দ্রলাল (১৯১১)
	তপোবন	গিরিশচন্দ্র (১৯১১)
	মগব-সিংহাসন	হরনাথ বসু (১৯০৯)
	খাসদখল	অমৃতলাল (১৯১১)
	পলিন	ক্ষীরোদপ্রসাদ (১৯১০)
	বিজিয়া	মনোমোহন রায় (১৯০৩)
	আজি বাব।	ক্ষীরোদপ্রসাদ (১৮৯৭)
	আবু হোসেন	গির্বিশচন্দ্র (১৮৯৩)
৩য় খণ্ড	জন।	„ (১৮৯৩)
	আহেবিয়।	ক্ষীরোদপ্রসাদ (১৯১৩)
	আনন্দবিদায়	দ্বিজেন্দ্রলাল (১৯১২)
	চুবজাহান	„
	কল্যাণী	হরিপদ বন্দ্যোপাধ্যায় (১৯০৮)
	রূপণের ধন	অমৃতলাল (১৯০০)
	শান্তি কি শাস্তি	গিরিশচন্দ্র (১৯০৭)
	মেবাব-পতন	দ্বিজেন্দ্রলাল (১৯০৮)
	রংরাঙ	অতুলকৃষ্ণ মিত্র (১৯০৯)
	সাজাহান	দ্বিজেন্দ্রলাল (১৯১০)
	বাজীরাও	মণিলাল বন্দ্যোপাধ্যায় (১৯১১)
	সোরাব-কুম্ভ	দ্বিজেন্দ্রলাল (১৯০৮)
	৪র্থ খণ্ড	ক্ষীরোদপ্রসাদ (১৯০৩)
	রঘুবীর	সৌরীন্দ্রমোহন মুখোপাধ্যায় (১৯০৮)
	যৎকিঞ্চিৎ	হরিপদ মুখোপাধ্যায় (১৯০৯)
	রানী ভূর্গাবতী	

প্রতাপসিংহ	দ্বিজেন্দ্রলাল (১৯০৫)
শিবরাত্রি	অমরেন্দ্রনাথ দত্ত (১৮৯৬)
শংকরাচার্য	গিরিশচন্দ্র (১৯১০)
বলিদান	.. (১৯০৫)
উব্বী	অপরেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায় (১৯১৯)
হীবার নখ	দাশরথি মুখোপাধ্যায় (১৯১৯)

উনবিংশ শতাব্দীর নাট্যসংগীতের দ্বারা বিংশ শতকের গোড়ার দিক পর্যন্ত একই রীতিপদ্ধতিতে সঞ্চারমান ছিল বলে অপেক্ষাকৃত আধুনিক যুগের অনেকগুলি নাটক ও আমাদের আলোচনার অন্তর্ভুক্ত হয়েছে। সময়কালের দিক থেকে এই শতকেব হলেও এইগুলি মূলত বঙ্গ ও ঝাড়ি দিক থেকে গত শতকের অন্তর্ভুক্তি তাতে সন্দেহ নেই। দ্বিজেন্দ্রলালই সাধারণভাবে মঞ্চনাটকের সংগীতের বিশিষ্টতাকে আশ্চর্যভাবে বদলে দিয়েছিলেন, যদিও রবীন্দ্রনাথের নাট্যসংগীত এই ব্যাপারে দ্বিজেন্দ্রলালের উপর গভীর প্রভাব বিস্তার করেছিল। আবার দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যসংগীতের প্রভাব তাঁর সমকালীন সমস্ত নাট্যসংগীতের উপরই অবিদ্যমান লক্ষ্য করা যায়।

৪

উনিশ ও বিংশ শতকের প্রথম দুই দশকেব নাট্যসংগীতে গতানুগতিক প্রেমাসুরাগ, চপলচটল সখীদেব লাস্তগীত, মানাভিমান-প্রকাশের প্রথাবদ্ধ রীতিই প্রাধান্য লাভ করেছে। এদেব ভিতর গীতিপ্রতিভার অভাব থাকলেও নাট্যপ্রগোজ্ঞ চরিতার্থ করা এবং স্বপ্নের মাধ্যমে জনপ্রিয় হওয়ার উপাদান ছিল। বঙ্গরস ও পরিহাস, হাঙ্গা প্রাসাধাতপ্রধান হৃন্দ, আরবি-ফারসি শব্দের ব্যবহার নজরুলের বহুপূর্বেই বাঙলা কাব্যসংগীতে প্রবেশ করেছিল, এই তথ্যটি মনে রাখার মত। মুসলমানি অন্তরমহলের বিলাসবৈভব, আদব-কায়দা, হারেমসুন্দবাদেব অপসুগমাণ ওড়নার কাঁকে প্রেমকটাক্ষবিতরণ, পুরসুন্দরীদের নৃপূরনিকরণ ও মঞ্জীরপনির সঙ্গে সহচরী সখীদের বিলোলতরল নৃত্যগীত বাঙলা নাট্যসংগীতের এই পর্বের একটি প্রধান অংশ ছুড়ে আছে। ওয়রথৈয়াম হাফেজের স্বরে স্বব মিলিয়ে গীতিকারগণ কাব্যসংগীতে যে বৈচিত্র্য সৃষ্টি করেছিলেন রবীন্দ্রনাথের নাট্যসংগীতের সঙ্গে তার পাথক্য অনেক। নিশিকান্ত বসু রায় রচিত জনপ্রিয় দেবলা দেবী নাটকের দুটি গান এখানে উদ্ধারযোগ্য—

আমার বিবি

ও তার রূপের চোটে রোশনি জ্বলে

কোথায় লাগে পটের ছবি।

জানির গলা এমনি মিঠে কথা কয় মধুর ছিটে,

কোয়েলা ঝাড তোলে না, রা কাডে না,

কে জানে সে বাসা ছেড়ে কোন কবরে থাকে থাকি।

কমালে আভর মেখে মিশি দাঁতে স্তরমা চোখে

খোঁপাতে জড়িয়ে মালা ছড়িয়ে আলা

চলে জানি ঠাটঠমকে

ও তার গুণের কথা কবতে যাক হাব মেনে যায় হাক্কেজ কবি।

নাট্যপরিবেশ-বাহিত্ব করে বিচার কবলে এই ধরনের কাব্যসংগীতের মূল; অনেকখানি কমে যায়। তাছাড়া আলোকিত বর্ণোজ্জ্বল মঞ্চে, মঞ্জীরনিকণ-ধ্বনির সঙ্গে আবিষ্ট সংগীতের সহযোগে, সুকণ্ঠী গায়কগায়িকার পরিবেশনগুণে এই গানগুলি যে অনায়াসে শ্রোতৃবর্গের মনোহরণ করতে সক্ষম হয়েছিল তা' বলাই বাহুল্য। এই প্রকার আর একটি উক্ত নাটক থেকে—

ঝনরন ঝনরন পিয়াল বাজে

কল্লুবুন কল্লুবুন মঞ্জীর গাজে।

বেণুবীণা ঘন বাজে মৃদঙ্গ

হৃদয়ে উঠিছে তানতরঙ্গ

আও আও পিয়ার নাচি ঘুবি কিবি

হেলই তুলই সারি সারি সারি,

হান খব আখিখর তুলিয়ে প্রণয় ঝড়

পিয়ালী প্রেমিক হৃদয়মাঝে।

প্রেমতত্ত্ব এই পনের নাট্যসংগীতের একটি প্রিয় বিষয়, কারণ প্রেমই রোমান্টিক নাটকের মুখ্য আকর্ষণ। দ্বন্দ্বসংঘাত মানাভিমান অশুভল ভুলবোঝা ও ভুলভাঙার মধ্য দিয়ে নাটকীয়তা জমে ওঠে, আর তারই মধ্যে স্তরের মাধুর্য বিকিরণ করে নাট্যকারগণ দর্শক ও শ্রোতাদের নাট্যব্যতিরিক্ত আনন্দ-প্রমোদের অংশ দান করেন। প্রেমতত্ত্ব-বিষয়ক গানগুলি কিন্তু প্রায়শই মৌলিকতাবঞ্চিত। 'প্ৰীতিগীতি' নামক প্রেমসংগীতের স্ববৃহৎ সংকলনে বহু শত প্রেমসংগীতের তুলনায় এই নাট্যসংগীতগুলি নতুন ভাবধারা প্রচার করতে পারেনি। যেমন, নির্মলশিব বন্দ্যোপাধ্যায়ের রাতকানা নাটকের একটি গান—

প্রেমকান্দে পড়ে কেঁদে শেষে হয় সারা

প্রেমের কেমন এ ধারা ।

কত সুখের ছবি জাগে, তাদের নয়নের আগে

প্রেম করে যারা ;

চোখে চাওয়া তখন বিষম দায়

গলাতে চাইলে পা কেবল জড়ায়

প্রাণভরা কথা মুখে না জুয়ায়

অস্তর হলে বয় আঁখিধারা ।...

উনিশ শতকের প্রেমসংগীতের তুলনায় এই গানগুলির প্রকাশভঙ্গি হয়ত পৃথক কিন্তু বক্তব্যের দিক থেকে প্রায় একই ধরনের। পাঁচকড়ি বন্দ্যোপাধ্যায়ের পরদেশী নামক নাটকের একটি গান—

প্রেমে যদি হবে স্থখী বোঝ আগে প্রেমটা কী

নইলে মুখোমুখি গলা ধরি বসি কান্দলে হবে কী ?

প্রেম যদি করতে চাও আপন প্রাণ বিলিয়ে দাও

নইলে মাঝে কান্দো পায়ে ধরো বুঝবে শেষে সব কাকি ।

ঘুণা লজ্জা ভয় তিনটি থাকতে নয়

পাগল মেজে আকাশ পানে চাইলে কিবা হয় ।

প্রেম খাটি সোনা খাদ মেশে না চলে না তায় বুজককি ।

যে জন ধারে চায় পায় কি সে তায়

ধরি ধার করে ফিরে ধবতে না পারে

যখন মনে প্রাণে বাঁধন পড়ে তখন প্রেম এসে দেয় উকি ।

আর একটি গানে রবীন্দ্রনাথের মায়ার খেলার প্বনি শোনা যায়—

কপেব লাগিয়া বেসো নাকো ভাল

ভালবেসে স্থখ পাবে না পাবে না

রূপমদনেশ। ছুটে গেলে প্রাণে মিলনেতে স্থখ হবে না হবে না ।

যৌবন ধেরিয়ে যদি ভালবাসা সে যে নিমিষের না পুরিবে আশা,

যৌবন ফুরাবে ভালবাসা যাঁবে বাঞ্ছিত দিরে চাবে না চাবে না ।

ধনবিনিময়ে প্রেমের কামনা সে ত নহে প্রেম প্রেমের ছসনা,

শুধু প্রাণবিনিময়ে ভালবাসাগামি ধন দিলে প্রেম মিলে না মিলে না ॥

কিন্তু কয়েকটি প্রেমের গানে কাব্যধর্মিতার সুস্পষ্ট প্রকাশ আছে। যেমন, ঘেবলা দেবী নাটক থেকে একটি গান—

প্রেমের এই ধারা
 বিরহে মর্মদাহন মিলনে আত্মহার
 এই চোখে চোখে দুটি আছে বসে
 এই পথ চেয়ে বসে কার আশে ;
 এই কনক-উজ্জল-বরণী হেরে নির্মল কিবা ধরণী
 মেঘ ওঠে এই হৃদয়াকাশে শ্রবণ ধারা নয়নে বরিষে
 হেরে তিমিরবরণী ধরা ।
 এই ফুলের ভূষণ করি আভরণ
 আপনি আপন মুখ,
 এই ছিঁড়ে ফুলমালা বলে বড় জালা
 করিছে হৃদয় দক্ষ ।
 এই মলয় পরশে শিহরে হরষে
 আবেশে বিভোর দৃষ্টি,
 এই বেশভূষা টেনে ফেলে দেয় দূরে
 সমীরে গরল বৃষ্টি ;
 এই রক্তিম অধরে হাসিব রেখাটি
 এই ঘৃণিত নয়নে ভীষণ দ্রাক্ষা
 যেন পাগলিনীপারা ॥

অতুলানন্দ রায়ের পানিপথ নাটক থেকে প্রেম সম্পর্কে আর একটি গান—
 না হলে আপনহাবা প্রেম কি মেলে
 পবণে হৃদয়বসে স্নেহা উথলে ।

প্রেম দেয় ধবা যাবে তারে থাকে কোথায় কয় না কারে
 ধরে সে যে ধরতে পারে আপন ভূলে ।
 প্রেম কত না থাকে বশে আসে যদি আপনি আসে
 প্রেম সরল প্রাণ ভালবাসে ।

বোঝে না সে বুঝব বলে ।

কয়েকটি গানে প্রেমের বাহ্যিক উল্লাস, স্বার্থহীনতার অন্তঃশায়ী নীরব বেদনা,
 প্রেমিকের ক্ষণভঙ্গ ও প্রেমশত্রুর প্রতি বৈপরীত্যমূলক মনোভাব,
 প্রেমিকের মনোরঞ্জন জন্ত প্রেমিকের বেদনাগোপনপূরক কটাক্ষপ্রবহ ইত্যাদি
 মনোভাবের চারুপ্রকাশ ঘটেছে—নাটকের বাইবেও এইগুলি কাব্যসংগীতরূপে
 স্থখপাঠ্য । যেমন, দেবলা দেবী নাটকের আর একটি গান—

তবে ফুটাও অধরে হাসি
 প্রাণহীনা মোরা শুক তটিনী পরম স্থখশ্রোতে ভাসি ।
 অতিবেদনায় নয়নে অশ্রু যদিও ছুটিতে চায়
 নিবারি সে বারি চাক কটাক্ষ হানিতে হইবে তায়,
 শ্রাস্ত ক্রান্ত চরণ যদি ঢলিয়া পড়ে আবেশে
 মোরা, তথাপি গাইব তথাপি নাচিব মাতিব সবে হরষে ।
 মোদের, হৃদয়-উৎস চিরনিকর তবু মোরা ভালবাসি ।
 মোরা, হৃদনের তরে বিশ্বমাঝারে ফুটিয়াছি যেন ফুল
 তোমরা সোহাগে তুলে নিয়ে বুকে কহিছ 'নাহিক তুল' ।
 কাল, বাসি হব যবে দূরে ফেলে দিবে নয়ন ফিরাবে চরণে দলিবে
 হবে, হাসিরূপগান সব অবসান ধূলাতে যাইব মিশি ।

প্রমথনাথ রায়চৌধুরী কবি হিসাবে সুপ্রসিদ্ধ ছিলেন । তাঁর চিতোরোদ্ধার নাটকে কয়েকটি উৎকৃষ্ট কাব্যসংগীত আছে^{২২} । প্রেমতত্ত্বের একটি গান অবশ্য পুরাতন যুগের কাব্যগীত্বেই প্রতিধ্বনি—

বাধা পেলে জলে আরও এইত প্রেমের ধারা
 সরমে সরমে শেষে আপনি আপন হারা ।
 নিরাশে পিয়াসা বাড়ে ছাডালে প্রেম না ছাড়ে
 কাদিতে কাদিতে শুধু জীবন জনম সারা ।

ঐ নাটকের আব একটি প্রেমের গানে প্রকৃতির পটভূমিকায় রোমান্টিক কবিত্বের আধুনিক স্পর্শ পাওয়া যায়—

আমার পরাণখানি লুট হয়েছে সে এক ফাগুন মাসে
 যখন কুলর দেশে পড়ে সাড়া ফুলের জোয়ার আসে ।
 যখন ভরা চাঁদের ভরা শোভায় স্বর্গ গলে ধরা ডোবায়,
 বাতাস যখন আকাশময় বেড়ায় হাহতাশে ।...

নির্মলশিব বন্দ্যোপাধ্যায়ের মুগের মত নাটকের আর একটি জনপ্রিয় প্রেম-সংগীত—

মন কি ভুলে মুগের কপায় প্রেমিক হৃদয় চোখে ভাসে,
 নয়নে মিললে নয়ন আপনি বদন মুচকে হাসে ।
 সোহাগভরা দেখলে আঁখি বুঝতে কি আর থাকে বাকি
 প্রাণে প্রাণে হয় মাখামাখি —
 লুকান বয়স কথা নীরবভাবে নয়ন ভাবে ।

শ্রেমত্ব-প্রকাশের এই প্রথাগত রীতিটি স্বিজেন্দ্রলালের গানেও লক্ষণীয়।
সেবারপতন নাটকের একটি অল্পকপ গান উদ্ধৃত করে প্রেমিকবিষয়ক নাট্যগীতি-
গুলির পরিশিষ্ট টানা যেতে পারে—

প্রেমে নর আপনি হারায় প্রেমে পর আপনি হয়
আদানে প্রেম চয়নাকো হীন, দানে প্রেমের হয় না ক্ষয়।
প্রেমে রবিশশী উঠে প্রেমে কুঞ্জে কুসুম ফুটে,
বনে বনে মলয়সনে পাখি গাহে প্রেমের জয়।
মাগর মিলে আকাশতলে আকাশ মিলে সাগরজলে
প্রেমে কঠিন পাষাণ গলে প্রেমে নদী উজ্জান বয়।
স্বর্গ মর্তে আসে নেমে মর্ত স্বর্গে উঠে গেমে
প্রেমের গান গগনভরা প্রেমের কিরণ ভুবনময়।

নিখুঁত হক্টাকুরের প্রীতিগীতিব তুলনায় অবশ্য এ গান অনেক বেশি
কাব্যসৌরভময়, গভীরতায় সীমাপার্শী এবং বোমাটিক কবিমনের হিরণ্ময়
দ্রুতিতে উদ্ভাসিত হয়েছে।

৫

বাঙলা নাটকের একটি গরিষ্ঠ অংশ দেশগৌরবদীপ্ত এবং স্বদেশমনস্ক
সংগীতে সমৃদ্ধ। হিন্দুমেলার যুগ থেকেই দেশপ্রেমাত্মক জনপ্রিয় গানগুলি
ইতিহাসাশ্রিত নাটকে বাঙালির স্বদেশচেতনা-সঞ্জীবনের কাজে ব্যবহৃত হয়ে
আসছে। কিরণচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘ভারতমাতা’ (১৮৭৩) নামক রূপকনাটো
স্বিজেন্দ্রনাথ-রচিত ‘মলিনমুখচন্দ্রমা ভারত তোমারই’ এবং সত্যেন্দ্রনাথ-রচিত
‘মিলে সব ভারতসম্মান’ গান দুটি অন্তর্ভুক্ত হয়েছিল^{২০}। মহেন্দ্রলাল বসু^{২১}
চিতোর রাজসভা পদ্মিনী (১৮৭৫) নাটকেও এই দুটি জাতীয় সংগীত এবং
রঙ্গলালের ‘স্বাধীন-হাশীনতায় কে বাঁচিতে চায়’ গানগুলি আছে। ১৮৭৫
সালেব ৩ জুলাই ‘ইংলিশম্যান’ পত্রিকায় এই নাটকের অভিনয়ের যে বিবরণ
আছে, তাতে দেখা যায়, নাট্যসমাপ্তিতে জনপ্রিয় অভিনেত্রী বাহুমণি ‘ভারত-
সংগীত’ গানটি গেয়েছিলেন। চরিত্রমোহন ভট্টাচার্যের সমরে কামিনী (১৮৭৫)
নাটকেও হিন্দুমেলার প্রাপ্ত গান দুটি আছে। হিন্দুমেলার জনপ্রিয় জাতীয়-গীত-
রচনাকারী মনোমোহনেন্দ্র ‘সত্য’ ও ‘প্রণয়পবীক্ষা’ নাটকেও এই সব স্বদেশ-
ভাববাহক গান স্থান পেয়েছে, ইতিপূর্বে বলা হয়েছে। অমৃতলাল বসুর
‘নবজীবন’ (১৯০১) নাটকেও ‘মলিনমুখচন্দ্রমা’ ‘মিলে সব ভারতসম্মান’ এবং

রবীন্দ্রনাথের ‘অগ্নি ভুবনমনোমোহিনী’ গান তিনটি আছে। ১৮৭৬ খ্রীস্টাব্দে নাট্যাভিনয়ের উপর সরকারী নিষেধাজ্ঞা জারি হলে এই জাতীয় ভাবোচ্ছাস সাময়িকভাবে বাধাপ্রাপ্ত হয়। অপেক্ষাকৃত পরবর্তীকালে গিরিশচন্দ্র-দ্বিজেন্দ্রলালের হাতে বাঙলা স্বদেশপ্রেমাত্মক নাটক ও নাট্যসংগীত পুনরায় উজ্জীবন লাভ করে। অতুলানন্দ রায়ের পানিশথ নাটকের একটু জনপ্রিয় দেশাত্মগীত—

ধন্য মোদের হিন্দুস্থান।

ধর্মঅর্থ মোক্ষকাম চতুর্গুণ্যাম হিন্দুস্থান

বীরপ্রসবিনী ত্রিদিববাহিত

জ্যোতিষরঞ্জিত ষড়ঋতুশোভিত হিন্দুস্থান।

সকল ভারতময় উঠে আজি এর জয়

মরতে দেবতা তুমি হে নরপ্রধান।...

চিতোরোকার নাটকে প্রথমনাথের একটি সুরচিত অমূল্যেজিত স্মিহ দেশ-প্রীতির গান অবশ্যই দৃষ্টি আকর্ষণ করে—

ওগো আমার মাটির স্বর্গ মাথায় রাখি তোমার চরণ

হও না মাটি সোনা খাটি তুমি আমার জীবন মরণ।

আলোয় নেয়ে তোমার ক্ষেতে সবুজ হরষ ওঠে মেতে

তোমার রূপে ভুবন আলো ওগো আমার কালোবরণ।

আছে তোমার স্তম্ভীত উজ্জল আছে তোমার সাধনের বল,

তোমার বৃদ্ধি তোমার সিদ্ধি কাহার সাধ্য করে বারণ ? ..

স্বদেশপ্রেমাত্মক এবং অস্বাভাবিক কাব্যসংগীতে দ্বিজেন্দ্রলাল বাঙলা নাটকের ইতিহাসে নিঃসন্দেহে যুগান্তর এনেছিলেন, স্বতন্ত্রঃ দ্বিজেন্দ্রলালের সমসাময়িক নাট্যসংগীতে দ্বিজেন্দ্রপ্রভাব গভীরভাবেই পড়েছিল। গিরিশচন্দ্রের সিরাজদৌল্লা এবং দ্বিজেন্দ্রলালের প্রতাপসিংহ উভয় নাটকই বঙ্গভঙ্গ-আন্দোলনের পটভূমিকায় অভিনীত হয় এবং দুই নাটকের অভিনয়রীতি ও সংগীত পরবর্তী বাঙলা নাটকে প্রবলভাবে সঞ্চারিত হয়। তাঁর যে কোনও নাটকেই মোটামুটি প্রেমবিষয়ক দেশপ্ৰীতিমূলক এবং পরিহাস-ভাবমূলক—এই তিনজাতীয় গান অল্পবিস্তর থাকে। এর মধ্যে, প্রেমসংগীতের তুলনায় দেশাত্মবোধক ও জাতীয়তাবাদমূলক গানগুলির ভাষা-ছন্দ-স্বরে দ্বিজেন্দ্রলালের এমন একটি মৌলিকতা প্রকাশ পেয়েছে যা অন্তর্যমিত। প্রতাপসিংহ (দ্বিজেন্দ্র-রচনা সংগ্রহে রাণা প্রতাপ সিংহ, স্টারে রাণা প্রতাপ নামে প্রথম অভিনীত)

নাটকের এই গানটি দ্বিজেন্দ্রলালের বিখ্যাত ‘হাস্ত শুধু আমার সখা’ কবিতাটিকে মনে করিয়ে দেয়—

সুখের কথা বোল না আর বুঝেছি সুখ কেবল কঁাকি ।
 দুঃখে আছি, আছি ভাল, দুঃখেই আমি ভাল থাকি ।
 দুঃখ আমার প্রাণের সখা, সুখ দিয়ে যান চোখের দেখা
 হৃদয়ের হাসি হেসে, মৌগিক ভদ্রতা রাখি ।
 দয়া করে মোর ঘরে সুখ পায়ের ধূলা ঝাড়েন যবে
 চোখের বারি চেপে রেখে মুখের হাসি হাসতে হবে ;
 চোখে বারি দেখলে পরে, সুখ চলে যান বিরাগভরে
 দুঃখ তখন কোলে ধরে আদর করে মুছায় ঝাঁখি ।

প্রতাপসিংহ নাটকেই দ্বিজেন্দ্রলালের বিখ্যাত ‘এ কি দীপমালা পরি হাসিছে রূপসী এ মহানগরী সাজি’ এবং ‘ধাও ধাও সমরক্ষেত্রে গাও উচ্ছে রণজয় গাথা’ গান দুটি আছে। এই জাতীয় ভাঃবাদীপক গান নাটকে দ্বিজেন্দ্রলালই প্রথম ব্যবহার করেন। দ্বিজেন্দ্রলালের সমকালীন ও পরবর্তী নাটকে স্বভাবতই এর প্রভূত অন্তর্সরণ ঘটেছে। যেমন নিশিকান্ত বহু রায়েব দেবলা দেবীতে এই গানটি অবিসংবাদিতভাবে দ্বিজেন্দ্রলালের ‘ধাও ধাও সমরক্ষেত্রে’র অনুরূপ—

চল চল সবে সমরক্ষেত্রে জননী গাজা তোর
 মস্ত চিত্ত করিছে নৃত্য মাতিব সমরে ঘোর ।
 উচ্চশির নত, গর্বমান হত,
 নৃপতি মোদের শত্রু করগত
 রাজভক্ত কেবা বীরপুত্র বটে,
 যে যেথায় আছ এসো সবে ছুটে,
 ভীমবলে সবে ভল্লমসি করে
 কাঁপায়ে পড়িব বিপক্ষ মাঝারে
 অজিত মান বজ্রিত প্রাণ রাখিব রাজারে মোর ।

সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের মোগলশাঠান নাটকের সবকটি গানই দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যসংগীতের আদর্শে রচিত। যেমন একটি প্রেমের গান—

আমরা প্রেমের ভিখারিনি
 বিয়োগে মিলনে কুটিরভবনে ভোমাদের অহুগামিনী
 আমরা, প্রথর রবির কিরণপারা
 মোরা, বরিষার মেঘ ঢালিগো অমিয়ধারা,.

আমরা, আঁধারে ভ্রমি হয়ে দিশাহারা .

মোরা আলো ধরে ডাকি এস পথহারা

কত মাথিয়ে কত কাঁদিয়ে শেষে ভুলায়ে সবারে পথে আনি ।

রিজিয়া নাটকে মনোমোহন রায়ের একটি কাব্যসংগীতে সৌন্দর্যের স্পর্শ আছে, যা দ্বিজেন্দ্রলাল রবীন্দ্রনাথের গানগুলিকে মনে করিয়ে দেয়। রিজিয়া নাটকটি স্কটের কেনিলওয়ার্থ অবলম্বনে রচিত। কাব্যসংগীতটির অংশবিশেষ সংকলিত হল—

এস হে সখা হৃদয়ে আঁকা

দেখ হে আসিয়া মুরতি তোমার ।

তুমি নয়নশোভন অঞ্জন আমার তুমি হৃদয়রঞ্জন কুসুমহার ।

তুমি মাধুরী রাতে পাতিয়াতে তুমি শারদ প্রাতে বাশির গান ।

তুমি লজ্জাবিজড়িত নববঁধুব বৃকে আধমুকুলিত প্রেমপিপাসা ।...

দেবলা দেবী নাটকের একটি ভক্তিগীত গানের পরিচিত আঙ্গিক পরিত্যাগ কবে একটি সুরচিত কাব্যসংগীতের মর্যাদা লাভ করেছে। পূর্বযুগের মনোমোহন গিরিশচন্দ্রের গানের সঙ্গে এর পার্থক্য স্বতই চোখে পড়ে—

আমি চাহি না হইতে এ বিশ্বজগতে

বিরাট বিপুল বিশ্বয় মহান ।

কর মোরে ধন্ত স্বজিয়ে নগণ্য

যাহে জীব লভয়ে কল্যাণ । হে ভগবান ॥

আমি চাহি না হইতে অনন্ত জলাধি

লবণাক্ত বারি নাহিক অবধি ;

কর মোরে ক্ষুদ্র নির্মল কৃপ

স্নিগ্ধ হবে জীব বারি করি পান । হে ভগবান ॥

আমি চাহি না হইতে বিরাট হিমাদ্রি

উর্দগৈর্ধ নভোবক্ষোভেদী

কর মোরে সমতলভূমি

শস্য লভি জীব ধরিবে পরাণ । হে ভগবান ॥

আমি চাহি না হইতে মহান মহীকূহ

যোজনবিস্তৃত বিশালদেহ

কর মোরে ক্ষুদ্র বংশদণ্ড

দণ্ড করি অঙ্ক করিবে প্রাণ । হে ভগবান ॥

দ্বিজেন্দ্রলালের ছন্দোসংগীত ও কাব্যাদর্শের সার্থক অনুকরণ হিসাবে সুরেন্দ্রনাথের যোগলপাঠান নাটক থেকে একটি গান—

ভেঙে গেছে মোর সোনার স্বপন ছিঁড়ে গেছে মোর বীণার তার
আজি হৃদয় ভরিয়া উঠিছে কেবল মরণ ভেদি হাহাকার
যেদিকে তাকাই শুধু নাই নাই সন্ধান গিয়াছে চলিয়া।
আছে বাকি শুধু জীর্ণ স্মৃতিটুকু তাই লয়ে মরি কাঁদিয়া।

টুটে গেছে আশা মিছে কেন আশা ফিরে আশা আশা নাহিক স্মার।
বাঙলা নাট্যসংগীতে হাস্যপরিহাসমূলক চটল লঘুস্বরের বহু গান উনিশ শতকের শেষ থেকে বিশ শতকের প্রথম দুই দশকে জন্মে উঠেছিল। মনোজমোহন বসুর ‘রেশমী ক্রমাল’ থেকে উদ্ধৃত এই গানটি অমৃতলাল-গিরিশচন্দ্রের গত শতকের পবিত্রাসভাবাত্মক গানগুলির অন্যরূপ—

গানের মত গাই যদি একটা গান
শুনলে পরে ভুলবে নাকো জগৎকাল হবে কান।
কালোয়াতি তালের চোটে ব্রহ্মবন্ধ উঠবে ফুটে
খিল ধরবে বুকে পেটে পালাই-পালাই করবে প্রাণ।
ধরলে পরে টপ্পা খেয়াল ভাবনে বুঝি ডাকছে শেয়াল
আবার রাসভ-রাগে পাইলে ধ্রুপদ রঙ্গক হবেন আগুয়ান।
দিলে পরে মিটকিবি ই-ই, মাথাব ভিতব করবে রি-রি-রি,
আবার ধমক মেরে গমক দিলেই ভবলীলা অবসান।

বিহারীলাল চট্টোপাধ্যায়ের নন্দবিদ্যায় প্যারডি হিসাবে রচিত *মহাভারত*ে আনন্দবিদ্যায় রবীন্দ্রনাথের প্রতি ব্যক্তিগত বিদ্বেষ-মানিতে উপচিত ছিল বলে বাঙালি শিক্ষিত সমাজে এবং প্রচার ঘটেনি। কিন্তু আনন্দবিদ্যায় প্যারডি ও হাসির গানগুলি স্বতন্ত্রভাবে জনপ্রিয় ছিল। আনন্দ-বিদ্যায় গানগুলির তালিকা এখানে দেওয়া হল—

১. ছুঃখের কথা বলব কত ছেনেটা বিগড়েছে কাঁকা
২. এখনো তারে চোখে দেখিনি শুধু কাব্য পড়েছি
৩. দেখে যা দেখে যা লো তোর
৪. সে আসে দেখে এন. ডি. ঘোষের মেয়ে
৫. সে যে শক্ত ভারি খুড়ো
৬. জাগ জাগরে নেপাল
৭. হেলে হুলে গোষ্ঠে চল গোষ্ঠাবিহারী

৮. আমি নিশিদিন তোমায় ভালবাসি তুমি নিজার মাফিক
৯. মনে কর শেষের সেদিন ভয়ংকর ছাঁদ
১০. তোমারই তুলনা তুমি চাঁদ অকর্মার ধা ড় এবং সখি শ্রাম না এল
১১. কৃষ্ণ বলে, আমার রাধে বদন তুলে চাঁও
১২. বিভব সম্পদ ধন নাহি চাই
১৩. কেন যামিনা না যেতে জাগালে না
১৪. আয় রে আয় কবিরের সঙ্গে যাবি কে কে আয়
১৫. ওরে রে রে নেপাল আমার কলিকাতায়
১৬. আহা! ভেবো না আহা ভেবো না
১৭. ওরে শ্রাম বংশোধাবী (চট্টগ্রামবিহারী)
১৮. আয়বে ভাই আয় চলে আয় চটপট
১৯. মার মার মাঝ খর ধর ধর কাট কাট কাট
২০. জয় জয় জয় জয় জয় জয় নেপালচন্দ্র ভাই
২১. আর তো চাটগায় যাব না ভাই
২২. আয়বে ফিরে আয়বে বাবা
২৩. আর্মি আব কি যেতে পারি বাবা
২৪. আজ চল চল চট্টগ্রামে পুনবার
২৫. মোলাম মোলাম সখি একা হল পরমাদ
২৬. নিপট কপট তুর্ক শ্রাম আবে

আধুনিক ধনতন্ত্রশাসিত সমাজে টাকার ভূমিকা নিয়ে অনেকগুলি পরিহাস-মূলক নাট্যসংগীত পাওয়া যাচ্ছে। বৈকুণ্ঠনাথ বসুর ‘পৌরাণিক পঞ্চরং’ থেকে একটি গান^{১২}—

লক্ষ্মী। যার ধন নাই তার নিধন ভাল এই ধনের স সায়ে
 ধনে কেনে সকল সুখ ধনে মুকের ফোটে মুখ
 যার ধন নাই তার দেখে নারে মুখ দারাস্থ পরিবারে।
 ধন দুর্বলের বল হয়, ধন হয়কে করে নয়,
 ধনে কুরূপকে স্বরূপ করে নিগুণকে গুণময়
 আবার ধনের জোরে হায়রে হায়রে
 যুধিষ্ঠির হয় জোছোরে।
 ধনে হয় নির্দোষী দণ্ডিত, কত যণ্ডে হয় পণ্ডিত,
 কত অকালকুয়াণ্ড হয় উপাধিমণ্ডিত,

ধনে খুনে পায় প্রাণ আছে রে প্রমাণ

কাঁসির আসামী দ্বীপান্তরে ।

প্রেমধন অধিকারীর ২৩ চন্দ্রবিলাস নাটক (১৮৬৬) থেকে বাউলস্বরের রচিত
এই শ্রেণীর একটি গান—

কিনা বল হয় টাকায়

হেন কাজ নাইকো ধবায় টাকায় যা না সাধা যায় ।

টাকাতে হাসায় কঁদায় ভেলকি লাগায় সব কথায় ।

টাকার জোরে আর কি বল বাঘের বাপের শ্রাঙ্ক হয়

থাকলে টাকা সবাই মানে নইলে কেবা কথা কয় ।

পরের ছেলে টাকা পেলে বাবা বলতে আগে চায় ।

টাকার তরে সবাই পাগল হায়রে টাকা হায়রে হায় ।

অতুলানন্দ রায় তাঁর ঐতিহাসিক নাটক পানিপথে আধুনিক মুদ্রা-
অর্থনীতির বিষয়-সংকটকে গানে প্রকাশ করেছেন—

টাকা টাকা টাকা

তোমার শুশ্রূষণ চক্রগমন তোমাবিনা সব ফাঁকা ।

যারে তুমি হও প্রসন্ন ধবায় সে গণ্যমান্ন

হোক না কেন বুদ্ধিগুণ

লোকে করে ধন্য ধন্য বলে পাণ্ডিত্যের কী ভাবমাথা ।

আবার যারে তুমি হও বিমুগ্ধ হুনিয়াতে তার কোথা স্বপ্ন !

মাগ বোঝে না প্রাণেব দুখ ভূত বলে পুত চায় না মুখ

ভাবে বুণা ভবে প্রাণ রাখা ।

নানা সাজে হুনিয়ামাঝে পেতে কুহককাঁদ

কী খেলা খেল কপটাদ ;

দানধর্মের ক্রিয়াকর্মের কারে বা মাতাও

বিলাসে রঙ্গরসে আহা কারে বা ডুবাও

কোথা বাধিয়ে লড়াই রক্তশ্রোতে মেদিনী ভাসাও

কোথা বা সন্ধি চলে শাস্তি চলে ঘুরাচ্ছ সংসারচাকা ।.....

ভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের সওদাগর নাটকের একটি গানও একই
বক্তব্যের পুনরাবৃত্তি মাত্র—

টাকা টাকা টাকা তুমি আছ অগণ্য চেয়ে

স্বার্থ আধার তোমার কাছে তুমি মিষ্টি মধুর চেয়ে ।

নেইকো টাকা যার তাতে কিছুই নেইকো সার
তার জাতকুলমান জ্ঞানের বড়াই সবই ফল্গিকার ;—
হয় হাড়ি ডোমও পূজ্য সবার—টাকা তোমায় পেয়ে
সইয়ের বউয়ের বকুলফুলও টাকায় আপন হয়...

৬

বাঙলা নাট্যসংগীতের সাধারণ বিবর্তনধারায় রবীন্দ্রনাথের নাট্যসংগীতগুলির প্রভাব দূরপ্রসারী ও সূক্ষ্ম, কিন্তু প্রত্যক্ষগোচর নয়। রবীন্দ্রসংগীতের সৌকুমার্য, কাব্যগর্ভ ব্যঞ্জনা, স্রবের নিজস্ব আবেদন সাধারণজনকচিত্র কাছে দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের পূর্ব পর্যন্ত তীব্র ছিল না। তাছাড়া কাব্যপাঠক বা শিক্ষিত সমাজের তুলনায় নাট্যদর্শকের রুচি অধিকতর স্থূল ও সাধারণস্তরের একথা অস্বীকার করা যায় না। সেইজন্য বাঙলা নাট্যসংগীত কিছুটা স্থূলতার পথ ধরেই এগিয়ে চলেছে, সূক্ষ্ম সৌন্দর্যের দিকে যায়নি। এই কারণেই বাল্মীকিপ্রতিভা, মায়ার খেলা সাধারণ রঙ্গমঞ্চে সেকালে গৃহীত হয়নি। রবীন্দ্রনাথের গান জ্যোতিরিন্দ্রনাথের গীতিনাট্যে ব্যবহৃত হয়েছে, ভারতীয় সংগীতসমাজে অভিনীত হয়েছে, কিন্তু পেশাদারি রঙ্গমঞ্চে নিত্য-অভিনীত নাটকে বহুব্যবহৃত হয়নি। বরং দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যসংগীতের আদর্শ অশ্রান্ত গীতিকারদের দ্বারা তদপেক্ষা বেশি অনুসৃত হয়েছে। অবশ্য বাঙলা রঙ্গমঞ্চে রবীন্দ্রনাথের বয়েকখানি গান কয়েকবারই জনপ্রিয়তা অর্জন করেছিল এবং সেইসঙ্গে কিছু রবীন্দ্রনাথের নাট্য-সংগীতও অশ্রান্ত নাট্যসংগীতের মত জনপ্রিয় হয়েছিল। রবীন্দ্রনাথের ‘বউ-ঠাকুরানীর হাট’ উপন্যাসের নাট্যরূপ দিয়েছিলেন গিরিশচন্দ্রের অন্ততম নাট্য-সহযোগী কেদারনাথ চৌধুরী। ‘রাজা বসন্ত রায়’ নামে পরিচিত এই নাটকের অভিনয় সাধারণ বঙ্গমঞ্চে জনপ্রিয় হয়েছিল^{২৪} এবং ডঃ সুকুমার সেন তাঁর বাঙলা সাহিত্যের ইতিহাস ২য় খণ্ডে লিখেছেন যে এই অভিনয়ের জন্মই রবীন্দ্রনাথের গান সাধারণের মধ্যে প্রথম ছড়িয়ে পড়ে। রাজা বসন্ত রায় নাটকে রবীন্দ্রনাথের এই গানগুলি ছিল—বঁধুয়া অসময়ে কেনহে প্রকাশ, আজ তোমারে দেখতে এলেম, মলিন মুখে ফুটুক হাসি, হাসিরে পায়ে ধরে রাখিব, সারা বরষ দেখিনে মা, ওরে যেতে হবে আর দেরি নাই, আমার যাবার সময় হল, মা আমি তোমার কী করেছি, আমিই শুধু রইলুম বাকি, আর কি আমি ছাড়ব তোমারে। কয়েকটি গান অবশ্য গীতিবিদ্যানে নেই, কেবল বউঠাকুরানীর হাটেই আছে এবং অশ্রান্ত কিছু গান কবি পরবর্তীকালে প্রায়শ্চিত্ত নাটকে গ্রহণ

করেছেন। প্রবীণ অভিনেতা স্বর্গীয় রাধামাধব কর বসন্ত রায়ের ভূমিকায় সুমধুর সংগীতে দর্শকদের মুগ্ধ করেছিলেন বলে অবিনাশচন্দ্র ঘোষ তাঁর ‘গিরিশচন্দ্র’ গ্রন্থে জানিয়েছেন।

বাঙলা নাট্যসংগীতের পরিচ্ছন্নতায়, কাব.সম্পাদে, ছন্দের পরিপাটি ব্যবহারে অনেক নাট্যকারের উপরই রবীন্দ্রসংগীতের প্রভাব পড়েছিল, তাতে সন্দেহ নেই। মনোমোহন রায়ের রিজিয়া নাটকের গানগুলি জনপ্রিয় হয়েছিল তার কবিত্বসৌকুম্যের গুণেই। রিজিয়া নাটকের একটি কাব্যগীতি রবীন্দ্রনাথের প্রথম বয়সের গানগুলির কথা মনে করিয়ে দেয়—

সে কেন আমার পানে ফিরে ফিরে চেয়ে গেল
কী যেন কী তার মরমকথা নয়নকোণে কয়ে গেল।
সরমে মূরছি আঁখি চুরি করে ছবি দেখি
বসন্ত বাতাসে যেন প্রাণের মাঝে বয়ে গেল।
যত ফুল যত্ন করে তুলেছিলাম সাঁঝের বেল।
আঁচলে রহিল বাঁধা মালা গাঁথা রয়ে গেল।

একটি বিরহবিষাদের গীতেও রবীন্দ্রসংগীতের মৃদুপ্রভাব লক্ষ্য করা যায় +

যদি পরাণে না জাগে আকুল পিয়াসা
বঁধু হে শুধু দেখা দিতে আসা এস না
ভালবেসে যদি দুঃখ পাও সখা
তোমার পায়ে ধরি ! আমায় ভালবেস না।
আমি একলা বসিয়ে সারাটি দিন
চেয়ে রব এ পথের পানে
আমি সারাটি রজনী রহিব জাগিয়ে
চাঁদও জাগিবে আমার সনে।
তুমি বাহা চাও সখা ! দিব ফিরাইয়ে—
শুধু স্মৃতিটুকু ফিরে চেও না ॥

আধুনিক যুগের ঔপন্যাসিক-নাট্যকার মণিলাল বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘মহল্যাবান্ধি’ নাটকের একটি গান স্পষ্টই রবীন্দ্রসংগীতের বাণীতে চিহ্নিত—

তোমায় হৃদয়ে রাখিব যতনে
এস এস সখা হৃদিমাঝে আঁকা এস এ হৃদয়ভবনে।
সখা তুমি ধাত্তা তুমি ভগবান,

অন্ধজনে দেহ আলো মৃতজনে দেহ প্রাণ,—

তুমি ককণাকণায় তসিন্দু ঢাল ইন্দুকিরণ ভবনে ।.....

ভারতী-পর্বের জনপ্রিয় কথাসাহিত্যিক সৌরীন্দ্রমোহন মুখোপাধ্যায়ের অনেকগুলি নাটক রঙ্গমঞ্চে সাফল্যলাভ করেছিল এবং নাট্যসংগীত-রচনাতেও সৌরীন্দ্রমোহন রুতিমুখে দেখিয়েছেন। তাঁর যৎকিঞ্চিৎ নাটকের একটি গানে মায়াবী খেলার কাব্যগীতের প্রভাব—

দে লো সখী পরায়ে গলে স্তরভিকুসুম মাল।

বিভূতি মাথায়ে দে লো সারা দেহে জুড়ায় প্রাণেরই জালা।

কারে খেন চাই জানিনাকো তাবে

এ আসে সে আসে সেতো আসে না বে,

মনোমত বিধি মিলাল না রে কেমনে কাটা বেল।।

অস্ফুট নাট্যকারদের নাটকে ইতিপূর্বে সুরচিত সংগীত ছাড়াও প্রাচীন শ্রামাসংগীত বা পদাবলীর ভগ্নাংশ দেখা গেছে। সৌরীন্দ্রমোহন তাঁর নাটকে রবীন্দ্রনাথের কাব্যসংগীতও ব্যবহার করেছেন। যৎকিঞ্চিৎ নাটকে ‘এখনো তারে চোখে দেখিনি’ গানটি অন্তর্ভুক্ত হয়েছে। তাছাড়া ‘সখী আমারই দুয়ারে কেন আসিল নিশিভারে যোগী ভিখারি’ গানটির কয়েক পংক্তিও এতে আছে।

বরদাপ্রসন্ন দাসগুপ্তের মিশরকুমারী নাটকখানি বাঙলা নাট্যসংগীতের ইতিহাসে একটি অধ্যায়বদলের ক্রোশাঙ্ক। এই গ্রন্থে ব্যবহৃত গানগুলি নাট্যসংগীতের কাব্যধর্মিতাকে স্থূল গতানুগতিকতা ও অভ্যস্ত পৌনঃপুনিকতা থেকে উৎকৃষ্ট কবিত্বময় চারু প্রকাশে ও ছন্দের সৌর্ধবে উন্নীত করেছে, তাছাড়া গানের ব্যবহারিক প্রয়োজনকে স্বীকার করেও স্বয়ংসম্পূর্ণ কাব্যসংগীত রচনার চেষ্টা করেছে। যে কোনো উপলক্ষে একটি রাধাকৃষ্ণলীলার গান বা শ্রামাবিষয়ক ভক্তিগীতি বা সখীদের সাকৌতুক প্রণয়চতুরতার কটাক্ষসংগীত অথবা নর্তকীদের লাস্যগীতের পরিবর্তে ব্যক্তিগত প্রেমপ্রকাশের ভাবাবেগপূর্ণ সংগীতের আবেদন যে অনেক গভীর ও দীর্ঘস্থায়ী হতে পারে, নাটকের গানগুলি তারই প্রমাণ।

যেমন—

আমার এ হিয়াখানি তোমার চরণতলে বিছায়ে

দিয়েছি পথের মাঝে,

জীবনে মরণে সখা আমি যে তোমারই

জীবন মপেছি তব কাজে।

আমার নয়নকোণে কাল কাজলের রেখা

ধুয়ে যায় নয়নজলে,

নিতি আসে নিশীথিনী ঘুমের পসরা লয়ে

নিতি ফিরে যায় বিফলে ।

দিনযামিনী মোর পূজা'স কাটিয়া যায়

ধেয়ানে তোমার বাগী বাজে

ভুবন ভরিয়া মোর গগন ছাপিয়া গো

তোমারই রূপের জ্যোতি রাজে ।

এই জাতীয় গানে নিঃসন্দেহে রবীন্দ্রনাথ-দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্য ও নাট্য-সংগীতের প্রভাব আছে । এ যেন কবিতাকেই সংগীত করে তোলা, ইতিহাসের স্থানকালপত্রকে অতিক্রম করে আধুনিক কবিমনের বোমাটিক সৌন্দর্য্যভিমান—

সে কোনখানে, কোন পবাণের মাঝখানে

শত বসন্ত ছিল সূক্ষ্ম জেগেছে তোমার আবাহনে ।

জোছনা লুটায় চরণে, পরিমল মাগি গায় মৃদল দগিনে ।

সোহাগে বহিয়া যায় সখা কোনখানে,

চিববাস্তিত স্বপনের ছবি দেখেছ সে ক'র নয়নে ?

খুলেছ কুসুমলতার নীধন ভুলেছ নীধু কেমনে ?

ছন্দের ও শব্দকবিত্বাসের দিক থেকে গান এখন কবিতার কাছাকাছি এসেছে, প্রচলিত গীত ভঙ্গির রীতি অন্ধভাবে সে অনুকরণ করে না । মিশরকুমারীর আর একটি কাব্যগীতি থেকে তার উদাহরণ দ্রষ্টব্য—

সে যে মম মধুমাখা ভুল

তবু অরণ্যরাগে

সদা জাগে মম আঁখির আগে

আমার সে বিভব অতুল ।

বেদনায় গলে যায় প্রাণ,

অশ্রু নামিয়া আসে কদম দীর্ঘশ্বাসে

ভেঙে বুক হয় শতখান,

তবু পথপানে চাই

তবু হাসি গাহি গান,

পুলকে বেড়িয়া রাখি

স্বতি সে মাধুরীমাখা

পোড়া প্রাণ পিয়াসে আকুল,

সে মোর মধুমাখা ভুল, আমার বিভব অতুল ।

বাউলা নাট্যসংগীতে রাজকৃষ্ণ-মনোমোহন-গিরিশচন্দ্রের পর্ব শেষ হয়ে গেছে,

এই গানগুলি তারই পরিচয়বাহী। এখন গানের ভাষায় কবিতার লাভণ্য, সুরেও রবীন্দ্রনাথ-দ্বিজেন্দ্রলালের রোমান্টিক আবেগ স্পষ্টতর। তাই অমৃতলাল বসুর মত অপেক্ষাকৃত প্রাচীনপন্থী নাট্যকাবও খাসদল নাটকের জন্য এই কাব্যগীতটি রচনা করেছেন—

কবিতাকুমারী এস ধীরে ধীরে আমার কঙ্ককটির মাঝে
সাজাব তোমার চন্দ্রগন্ধহারে কাকলিকুজিতা কথার সাজে।
পাশাপ্রতিমা ভাস্করের কবে বহুবাহু জল তরে আঁধু হরে
তুমি কর অবিনাশী নরযশোরশি মহতের কাজে।
শোকাকুল তুলি তুমি গো হাসাও চঞ্চল চপলে কাঁদায়ে ভাষাও,
বিবাহবরণে তোমার চরণে মৃদল মঞ্জীর বাজে ;
তুমি ফুটাও লো বোল লুটিয়ে বঁধুর মধুর লাজে।

অপবেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায়ের ছিন্নহাব নাটকের একটি গান রবীন্দ্রসংগীতের রীতিটিকে অনিবার্যভাবে স্বরণে আনে—

শোনাব নতুন সুরে গান
অনেকদিনের ব্যথায়-ভরা ব্যাকুল-কবা তান।
বইবে হাঁওয়া নিছক দক্ষিণে
ছুটেবে কুসুম ছুটেবে স্ববাস রঙিন ফাঙনে,
চাঁদনিরাতে পাপিয়ার ডাকে উঠবে মেতে প্রাণ,
আকুল ধরা আপনহার। সূখের লহব বইবে উজান।

তৎসঙ্গেও একথা বলা যেতে পারে যে বাঙলা নাট্যসংগীতের সাধারণ প্রবণতা দুঃখজনক। মুষ্টিমেয় কয়েকজন আধুনিক নাট্যকারের সুরচিত কাব্য-সংগীতের তুলনায় লঘু প্রমোদাত্মক রুচিবিশিষ্ট গানের জনপ্রিয়তা গত কয়েক দশক পূর্বেও বাঙলা মঞ্চকে আচ্ছন্ন করেছিল। গিরিশচন্দ্রের আবুহোসেন, কীরোদপ্রসাদের আলিবা-ব হাল্কা সুর দীর্ঘকাল বাঙালি শ্রোতার কাছে অবিস্মরণীয় আনন্দের স্রোতস্রাভ দিয়ে এসেছে। চটুল গানের জনপ্রিয়তার দিক থেকে আলিবা-ব এই শতকের বিদ্যাসন্দর^{২৫}। কীরোদপ্রসাদের অন্যান্য নাট্য-গীতগুলি অবশ্য কাব্যগুণে সমৃদ্ধ ও ভাবময়, নাট্যগত হলেও স্বতন্ত্র কবিতারূপে স্থলিখিত। কীরোদপ্রসাদের কাব্যসংগীতগুলিতে যুগপৎ গিরিশযুগ ও রবীন্দ্রনাথ-দ্বিজেন্দ্রলালের যুগের প্রভাব আছে। তাঁর কিরুরী নাটকের কুড়িটি গান, পলিন নাটকের মোলটি গান, আহেরিয়া নাটকের সাতটি গান, আলিবা-ব নাটকের ছত্রিশটি গান ও রংবীর নাটকের চারটি গান জনপ্রিয়

হয়েছিল। পাজপাত্রীর যুগলসংগীত, কথোপকথনের ভঙ্গিতে গান ও বিজাতীয় ভাষাব্যবহার তাঁর কোনো কোনো গানের লোকপ্রীতির হেতু। আলিবাবা নাটকের প্রভাবে বাঙলা নাট্যসংগীতে ঐ জাতীয় অসংখ্য বিকৃত গীত রচিত হয়েছিল, যেগুলির ভাষা হিন্দিবাঙলামিশ্রিত, ছন্দ খাসাঘাতপ্রধান, আড়খেমটা তালে ও হাল্কা সুরে আশ্রিত। এই জাতীয় গানের কিছু উদাহরণ পাওয়া যাবে পাঁচকড়ি চট্টোপাধ্যায়ের পরদেশী নাটকে।

বিংশ শতকের থিয়েটারসংগীত বা নাট্যসংগীত গ্রামোফোন রেকর্ড^{২৬} ও চলচ্চিত্রের সহায়তায় আধুনিক বাঙলা গানের বিচিত্র-বিপুল ইতিহাসের পথে এগিয়েছে। অধিকাংশ ক্ষেত্রেই এই অগ্রগতি কাব্যের লাভান্যমস্বণ পথে ঘটেনি, রুচিহীনতার ও প্রথাবদ্ধতার সংকীর্ণ পথ ধরে কাব্যসংগীতের একটি ধারা আজ লোকদৃষ্টির বাইরে হারিয়ে গেছে। সম্ভবত এই জাতীয় গান সম্পর্কেই রবীন্দ্রনাথ একবার মন্তব্য করেছিলেন—

“আমাদের শিল্পসংগীতের প্রতি শ্রদ্ধা আমরা হারাইয়াছি। আমাদের জীবনের সঙ্গে তাহার যোগ নিতান্তই ক্ষীণ হইয়া আসিয়াছে।……আমাদের ঘরে ঘরে গ্রামোফোনে যে সকল সুর বাজিতেছে, থিয়েটার হইতে যে সকল গান শিখিতেছি, তাহা শুনিতেই বুঝিতে পারিব আমাদের চিত্তের দারিদ্র্যে কদর্ঘতা যে কেবল প্রকাশমান হইয়া পড়িয়াছে তাহা নহে, সেই কদর্ঘতাকেই আমরা অঙ্গের ভূষণ বলিয়া ধারণ করিতেছি।”^{২৭}

অবশ্য বিলাতে বসে বিদেশী ঐকতানবান্ধন ও পাশ্চাত্য বিশ্বাবখ্যাত সুরেব পরিমণ্ডলে লেখা রবীন্দ্রনাথের এই মন্তব্য আমাদের তৎকালীন নাট্যসংগীত ও অনতিঅতীত কাব্যসংগীতের প্রতি স্মরণীয় করেনি। কারণ কবির ভাষা স্মরণ করেই বলা যায় যে ‘সত্য খেলো জিনিসকে কেহ একেবারে পৃথিবী হইতে বিদায় করিতে পারে না।’ তারই ভিতর দিয়ে বিবর্তনের পথরচনা হতে থাকে। গত শতকের মধ্যভাগ থেকে এই শতকের গোড়ার দিকেব ঈষৎ-আলোচিত নাট্যসংগীতগুলির অধিকাংশই আজ বিস্মৃতির স্তরুপটে আব্রাগোপন কবেছে। নাট্যগ্রন্থেব বিবর্ণ পৃষ্ঠায় তাদের মৌন মুদ্রিত কাটদষ্ট বাঁতে আর সুর পলিত হয় না, অঙ্গবা-কিন্নরীদের নুপুরমঞ্জীর বেজে ওঠে না, ছন্দে ছন্দে বাজঘন্ডে কনসার্টের ঐকতান শোনা যায় না। এমন কি কোনো সংকলনগ্রন্থেও এই গানগুলি ধরে রাখার সযত্ন প্রয়াস নেই। অথচ বাঙলা কাব্যসংগীতের ধারাটিকে টপ্পা তর্জা আখড়াইয়ের বিকৃতকচি আসর থেকে ভদ্র শিক্ষিত মধ্যবিত্তের চিন্তামণ্ডলীতে এয়াই প্রবাহিত করে দিয়েছিল। অসংখ্য নাটকের

সংখ্যাতীত গানে প্রতিভার পরিচয় দেওয়া বিজেন্দ্রলাল-রবীন্দ্রনাথের মত ব্যক্তির পক্ষেই সম্ভব, কিন্তু ওষধি প্রতিভার পক্ষে সম্ভব নয়। তাই এই নাট্যসংগীতগুলি পৌনঃপুনিকতায় ক্লান্ত। আধুনিক চাক্ষুণ্যমিত্ত মার্জিত মনের কাছে পুনরুক্তি, একই ধরনের ভাষা ও ছন্দের নিরর্থক আবৃত্তি এবং সর্বোপরি প্রায় একই নাট্য পরিস্থিতির দ্বারা চিহ্নিত। তবু এদের মধ্যে বৈচিত্র্যের অভাব ছিল না। সীমাবদ্ধ ক্ষেত্রে কবির অলংকারের চমক, প্রকাশভঙ্গির মৌলিকতা, নতুন করে কিছু প্রকাশ করার অভিনবত্ব দেখিয়েছেন। তাছাড়া নাটকের নানা প্রয়োজনে চরিত্রের মধ্যে গানের ব্যবহারের দ্বারা তাঁরা কাব্যসংগীতের ব্যবহারিকতার সীমাও প্রসারিত করেছেন, রোমান্টিক ভাবোচ্ছ্বাস ব্যতীত মনোভাব-প্রকাশের সর্ববিধ ক্ষেত্রেই কাব্যসংগীত রচনার স্ব স্ব ঐতিহ্য সৃষ্টি করেছেন। এইজন্তও বাঙলা কাব্যসংগীতের ইতিহাসে এই নাট্যসংগীত ও তার রচয়িতাদের স্থান প্রকার সঙ্গ্রে স্বীকৃত হবে।

১। বাঙলা সাহিত্যের ইতিহাস, ২য় খণ্ড (৩য় সং)

২। রত্নাবলী ভূমিকা, ডঃ শ্রুতাব সেনের বাঙলা সাহিত্যের ইতিহাস, ২য় খণ্ড (৩য় সং), পৃঃ ৩৬ পদটিকায় উদ্ধৃত

৩। “রত্নাবলী গীতাভিনয় [হরিনোহন কর্মকাণ্ড] যেমন যাত্রাপালার দিকে আগাইয়া গেল জানকীবিলাপ [হরিনোহন] তেমনি যাত্রা নাটকের কাচাকাছি উঠিয়া আসিল।”—প্রাপ্ত গ্রন্থ

৪। এঁর ‘সাবিত্রীসত্যবান গীতাভিনয়’ (১৮৬৭) গানের জন্য প্রসিদ্ধ হয়েছিল

৫। বঙ্গীয় নাট্যশালাব ইতিহাস—ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, পৃ ৮

৬। তদেব, পৃ ১০

৭। “The songs are appropriate and exquisite...We hope the opera will supersede the degenerate Jatra.” May 22, 1865, তদেব, পৃষ্ঠা ৮৮-তে উদ্ধৃত

৮। ডঃ শ্রুতাব সেনের বাঙলা সাহিত্যের ইতিহাস ২য় খণ্ড (৩য় সং) উদ্ধৃত। প্রসঙ্গত উক্তব্য ‘অপেবা’—ভারতকাবে, ১ম খণ্ড, পৃ. ৭৪

৯। ‘ভারতীয় সংগীতমুক্তাবলী’র ভূমিকাংশে উদ্ধৃত

১০। সম্পাদককর্তৃক সংকলিত গীতসংকলন হলেও এতে মনোমোহন-রচিত ‘হাকআখড়াই সংগীতসংগ্রামের ইতিহাস’ বিষয়ে একটি দ্বেষান প্রবন্ধ আছে। ‘উনিশ শতকের কাব্যসংগীত : ‘গীতকপ-বৈচিত্র্য’ অধ্যায়ে আলোচনা করা হয়েছে

১১। মনোমোহন সম্পাদিত ‘মধ্যস্থ’ পত্র, পৌষ ১২৮০

১২। বঙ্গীয় নাট্যশালাব ইতিহাস গ্রন্থে উদ্ধৃত, পৃ ৩৫

১৩। মধ্যস্থ পত্র, পৌষ ১২৮০ সংখ্যায় বক্তৃতাটি প্রকাশিত হয়

১৪। বাঙলার গীতিকবিতা—চন্দ্রশ্রবণ দাশ। এখানে একটি কথা বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। চন্দ্রশ্রবণ গিরিশচন্দ্রের গানের দ্বারা ও তাবের আভাসের মধ্যে বাঙলার প্রাচীন যে ঐতিহ্য লক্ষ্য

করে পল্কিত হয়েছিলেন, তার পিছনে গিরিশচন্দ্রের গানের বাণী যতটা দ্বন্দ্বী হয় তার চেয়ে বেশি গুরুত্বপূর্ণ ছিল। কিন্তু গিরিশচন্দ্র তাঁর গানে নিজে স্বয়ং দিচ্ছেন না। গিরিশচন্দ্রের বহু জনপ্রিয় গানের স্বর দিয়েছিলেন শশিভূষণ কর্মকার, রায় বৈবুঠনাথ বসু বাহাদুর, রামতারণ সান্দ্রাল প্রমুখ একাধিক স্ববকাব। বীণাবাদিনী প্রাণ ১৩০৫ ১ম সংখ্যা ২য় ভাগে 'লৌকিক থিয়েটারের গান' শিরোনামের 'যে ধরতে পারে ধরা দি গো তাবে' গানটির স্বরলিপি মুদ্রিত হয়েছে। স্বরকার শশিভূষণ কর্মকার। বীণাবাদিনী পৌষ ১৩০৫ সংখ্যায় 'লৌকিক গান' শিরোনামের গিরিশচন্দ্রের 'সাগরকূলে বসিয়া বিরলে হেরিব লহবীমালা' গানটির স্বরলিপি প্রকাশিত হয়েছে। স্বরকার বেণীবাবু। এই বেণীবাবু ছিলেন সংগীতাচাৰ্য বেণীমাধব রায়চৌধুরী। বিবেকানন্দও প্রথম জীবনে তাঁর ছাত্র ছিলেন। ইনি চৈতন্যলীলাও স্ববকার

প্রথম পরিচ্ছেদ পাঠ্যিকা ১০ প্রস্তাব

১৫। পিতাপুত্র—অক্ষয়চন্দ্র সরকার ; হরিমোহন মুখোপাধ্যায় সংকলিত 'বঙ্গভাষার লেখক' গ্রন্থের অন্তর্গত

১৬। সংবাদ প্রভাকর—১৪মে, ১৮৫২। 'বঙ্গীর নাট্যশালার ইতিহাসে' পুনরুদ্বৃত্ত

১৭। বাঙলা নাটকের ইতিবৃত্ত—ত্রিহেমেন্দ্রনাথ দাশগুপ্ত (১৮৫৪)। পৃ ১৪২

১৮। থিয়েটার সংগীত / ১ম ২য় ৩য় ৪র্থ ৫ম খণ্ডে সম্পূর্ণ। ত্রীকণাকান্ত ভট্টাচার্য সম্পাদিত, প্রাপ্তিস্থান বেঙ্গল লাইব্রেরী। ৮নং গুলু গুলুগরের লেন, দক্ষিণপাড়া, কলিকাতা। ১ম সংস্করণের তারিখ ১৩৮, ২য় সংস্করণ ২০ প্রাণ ১৩৩০

বৃহৎ থিয়েটার সংগীত / ১ম ২য় ৩য় ৪র্থ খণ্ডে সম্পূর্ণ / ত্রীশ্রদ্ধবচন চক্রবর্তী কর্তৃক সংগৃহীত ও প্রকাশিত, ১৩২৬

১৯। প্রমথনাথের অস্বাস্থ্য কবাসংগীত সংকলিত হয়েছে 'গান' নামক গ্রন্থে (১৯০২)। এই গানগুলি স্বরলিপিসহ মুদ্রিত, প্রমথনাথ স্বয়ং স্ববকাব। উর্দু-বংশ শতাব্দীর দেশাত্মবোধক সংগীতের আলোচনায় প্রমথনাথ রায়চৌধুরীর কয়েকটি স্বদেশপ্রেমাত্মক গানের উল্লেখ আছে

২০। কিরণচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় সে যুগের একজন দক্ষ অভিনেতা ছিলেন। ভারতমাতা রূপক নাটটি ('দৃশ্য কাব্য') স্মাশনাল থিয়েটারে অভিনীত হয়েছিল বলে অমৃতলাল বসু তাঁর স্মৃতিকথায় জানিয়েছেন। তিনি লেখেছেন, "সাধারণে বিষয়টি বড় এপ্রিসিয়াট কবলে। ভারত-মাতার কথানা প্রচলিত গান ছিল। সেগুলার আদর খুব বেড়ে গেল।" হেমেন্দ্রনাথ দাশগুপ্ত রচিত 'বাঙলা নাটকের ইতিবৃত্ত' থেকে জানা যায়, এই রূপকনাটটি শিশিরকুমার ঘোষের একটি কবিতা অবলম্বনে রচিত। কিরণচন্দ্রের লেখা কয়েকখানি দেশপ্রেমমূলক সংগীত বৈষ্ণবচরণ বসাক ও নরেন্দ্রনাথ দত্ত সম্পাদিত সংগীতকল্পরত্নে প্রথম স্থান পেয়েছিল, পরে অস্বাস্থ্য সংকলন গ্রন্থেও সেগুলি দেখা যায়

২১। মহেন্দ্রলাল বসু সেকালের জনপ্রিয় চরিত্রাভিনেতাও ছিলেন

২২। সংগীতসার সংগ্রহ ৩য় খণ্ড (১৯০১) থেকে। সম্পাদক চাকচন্দ্র রায়, বঙ্গবাসী প্রকাশিত

২৩। ডঃ স্কুমার সেনের বঙলা সাক্ষিত, ইতিহাস ২য় খণ্ডে উদ্ধৃত

২৪। প্রথম অভিনয় ১৮৮৬, জুলাই ৩ (২০ আষাঢ় ১২২৩)। ১৯০১ সালের ৬ই এপ্রিল মিনার্ভায় পুনরাভিনীত

২৫। কীরোরপ্রসাদের আলিবারার প্রথম সুরকার পূর্ণচল যোষ

২৬। বিংশ শতাব্দীর দ্বিতীয় দশকে কী ধরনের রেকর্ডসংগীত প্রচলিত ছিল তার নমুনা পাওয়া
যাবে ‘ফনোর গান’ (১৯১২) এবং ‘রেকর্ড কাকলী’ (১৯১৭) গ্রন্থ দুটি থেকে। “সচিত্র / ফনোর
গান / কুণ্ড এণ্ড কোম্পানী / টেলার্স এণ্ড ফনো সাপ্লায়ার্স / মূল্য কাগজে বাধাই ১ টাকা মাত্র /
বিলাতি বাধাই ১।০ পাঁচ দিকা মাত্র।”

“রেকর্ড কাকলী / শ্রীজিতেন্দ্রকুমার রায় / সম্পাদক / মূল্য ১।০ পাঁচ দিকা।”

২৭। পঞ্চম সঞ্চয় গ্রন্থের ‘সংগীত’ প্রবন্ধ (অগ্রহায়ণ ১৩১৯)

উনিশ শতকের কাব্যসংগীত : ব্রহ্মসংগীত

১

বাঙলা কাব্যসংগীতের ইতিহাসে ব্রহ্মসংগীতের ভূমিকা বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ। ব্রাহ্মধর্ম, ব্রহ্মোপাসনা, ব্রহ্মচিন্তাকে অন্তর্ভুক্তি নিবিড় ও প্রাণময় করার জন্যই ব্রহ্মসংগীতের সৃষ্টি।) বাঙলাদেশে ব্রাহ্ম-ধর্মান্বেশনের পুরোহিত রামমোহন স্বয়ং ব্রহ্মসংগীতেরও প্রবর্তনিত।) বাঙলা গানে তত্ত্বগীতি বা ভক্তীগীতির ঐতিহ্য স্বপ্রাচীন। সেই অধ্যাত্ম তত্ত্বচেতনাকেও ধর্মীয় বিভেদবুদ্ধি ও পৌত্তলিকতার স্থলতা থেকে মুক্ত করে, নিরাকার নিরঞ্জন ব্রহ্মের উদ্দেশ্যে গানের সুরে ব্যক্তিমনের আগ্রহে বিগলিত করাই ব্রহ্মসংগীতের উদ্দেশ্য।' রামমোহন স্বয়ং সংগীতপ্রিয় ছিলেন, সংগীতকে কেবল অবকাশরঞ্জন বিত্তা মনে করতেন না, জীবনের গভীর সাধনার সঙ্গে গানকে মিলিয়ে নিতে পারার শিক্ষা তাঁর ছিল। ঈশ্বরচিন্তা ও ব্রহ্মতত্ত্বালোচনার নীরসতার মধ্যে সরসতা আনার জন্য তিনি সংগীতকে বেছে নিয়েছিলেন। তা ছাড়া রামমোহনের আবির্ভাবকাল বাঙলা-দেশে সংগীতের শারদোৎসব পর্ব। কবিগান-আখড়াই-টপ্পা, তর্জা-যাত্রা পাঁচালি-অধ্যুষিত বাঙলাদেশের অধিকাংশ গীতকপ এই সময়েই তীব্রভাবে জনপ্রিয়। রামমোহন স্বয়ং টপ্পারচয়িত। কালী মির্জার কাছে গান শিখতেন বলে জনশ্রুতি আছে।' রামমোহন নিশ্চয়ই সেকালের অধিকাংশ গীতরূপের কুচুচি, শ্রোহনতা, কোলাহল ও নিয়ন্ত্রণের বিষয়বস্তুর দ্বারা পীড়িত হয়েছিলেন। সুতরাং ব্রহ্মসংগীত রচনার পশ্চাতে বাঙলা সংগীতের কুচি-সংস্কারও তাঁকে অনুপ্রাণিত করে থাকতে পারে। শাক্তগীতের অহেতুক ভক্তিতারল্য ও পৌত্তলিক মাতৃরূপবর্ণনা, পদাবলীর গ্রাম্য নারীস্থলভ সখীসংবাদ ৬ মানভঞ্জন যে ঠাঁকে বিরক্ত করেছিল তাতে সন্দেহ নেই। সুতরাং যে উদ্দেশ্য নিয়ে তিনি গোড়ীয় ব্যাকরণ লিখেছিলেন, তাঁর ব্রহ্মবিষয়ক গীত রচনার মূলে একই উদ্দেশ্য কাজ করতে চেয়েছিল—অর্থাত্ সংস্কার। রামমোহনের হাতেই প্রথম বাঙলা গান কেবল বৈরাগ্য ও নিবাসক ঈশ্বরভক্তি প্রচার করল। রামমোহনের যে সব শিষ্য-ভক্ত তাঁর প্রবর্তিত ধর্মসংস্কারকে নির্দিষ্ট শাস্ত্রীয় প্রণালীতে প্রচার করার দায়িত্ব নিলেন তাঁরা সকলেই ছিলেন গীতসংস্কৃতিবান পুরুষ এবং বাঙলা সংগীতের দোষাগ্যবশত তাঁরা এমন পরিবার, বন্ধুস্বামী, পরিবেশ ও পরিস্থিতির সহায়তা লাভ করেছিলেন, যার ফলে ব্রাহ্মধর্মের প্রচারের সঙ্গে সঙ্গে একটা সাংগীতিক ঐতিহ্য অনাগ্রাসে গড়ে উঠতে পারল। রামমোহনের কালে এবং রামমোহনের

কাছে সংগীত ছিল ব্যক্তিগত চিন্তানিবিষ্টতার উপায় মাত্র। জৈনিক ভক্ত ব্রাহ্ম লিখেছেন—“তঁাহার সময়ে বেদবাক্যে ঈশ্বরের স্তুতিপাঠ হইত, গায়ত্রী মন্ত্রে তাঁহার ধ্যান হইত, এবং বৈরাগ্যসূচক সংগীতে তাঁহার প্রতি নির্ভরের ভাব বর্ণিত করা হইত।”২

পরবর্তীকালে ব্রাহ্মধর্মের সঙ্গে সংগীত অবিচ্ছিন্নভাবে যুক্ত হল। ব্রাহ্মধর্মের মত পৌরাণিক-ঐতিহ্যহীন মননসর্বস্ব, বিশুদ্ধ বুদ্ধিপ্রধান ধর্মচর্চা সংগীতের সহায়তা না পেলে নিতান্তই শুষ্ক প্রাণহীন আলোচনাসর্বস্ব হয়ে উঠত। বাঙলা কাব্যসংগীত ইতিমধ্যে শাখায় প্রশাখায় লতায়িত হয়ে উঠেছে, ধর্মীর প্রাসাদ-কুঞ্জ-মণ্ডপ থেকে দরিরের পর্ণকুটির পর্যন্ত সর্বত্রই সংগীতশ্রোত প্রবলবেগে প্রবাহিত। রামগতি জায়রত্ন বাঙলা সাহিত্যের যে পর্বকে ‘গানের যুগ’ বলেছিলেন তারই মধ্যে রামমোহনের ব্রহ্মসভা স্থাপিত হয়েছে, বন্ধু ও ভক্ত-মণ্ডলীর মধ্যে এই নতুন ধর্মচেতনা ধীরে ধীরে রামমোহনের ব্যক্তিত্ব-প্রভাবে সঞ্চারিত হচ্ছে। এই সময়ে সংগীতকে কোনমতেই অপাংক্তেয় রাখা যেত না। তাই ব্রাহ্মধর্ম ও ব্রহ্মসংগীত যুগা কিশলয়ের মত একই বৃন্তে মুকুলিত হয়ে উঠল। ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষে এসে দেখি তারই অকুর অশ্বরপ্রসারিত মহীরুহের মত শতপত্রশাখে আন্দোলিত হয়েছে।

ব্রহ্মসংগীতের ভাণ্ডার সুবিপুল এবং বাঙলা কাব্যসংগীতের ঐতিহ্য ব্রাহ্মধর্মাবলম্বী গীতকারদের হাতে এক নতুন ইতিহাস রচনা করেছে। কত খ্যাতঅখ্যাত কবি এই সংগীতসমুদ্রে স্বরধারা মিশিয়েছেন তার ঈয়ত্তা নেই। তাঁরা সকলেই ব্রাহ্মধর্মাবলম্বী ছিলেন না, কিন্তু নির্ভণ ব্রহ্মের উপাসনাসংগীত-রচনার স্মৃহতী প্রেরণা যুগচিন্তে সঞ্চারিত হয়েছিল। তাই জয়গোপাল গুপ্ত-লিখিত নিধুবাবুর কবিজীবনী পাঠে জানা যায়, প্রেমসংগীতকার নিধুবাবু পর্যন্ত একটি ব্রহ্মসংগীত রচনা করেছিলেন—

“ব্রাহ্মসমাজের পূর্ব-উপাচার্য উৎসবানন্দ বিজ্ঞাবাগীশ মহোদয় একদিবস রামনিধিবাবুকে আদেশ করিলেন, মহাশয় একটি ব্রহ্মসংগীত রচনা করিয়া শ্রবণ করাইতে হইবে, সেই অচরোদ্যে বাবু তৎক্ষণাৎ কিঞ্চিৎ মৌন থাকিয়া এই গীত রচনা করিয়া শুনাইলেন, যথা—

রাগ বেহাগ তাল আড়া

পরম ব্রহ্ম তৎপরায়ণর পরমেশ্বর

নিরঞ্জন নিরাময় নির্বিশেষ সর্বাঙ্গ

আপনা আপনি হেতু বিভূ বিশ্বধর ॥

বিশ্বাবাগীশ মহোদয় এই গীত শ্রবণ করিয়া অত্যন্ত সন্তুষ্ট হইলেন এবং কহিলেন, বাবু ভূমি সাধু, তোমার অসাধারণ ক্ষমতা-দৃষ্টে আমরা চমৎকৃত হইয়াছি, কারণ এ প্রকার গীত পূর্বে কখনও রচনা করেন নাই, তাহাতে হঠাৎ এমন রচনা শুনা যায় নাই, বাহা হউক এই গীত দেওয়ানজীকে অর্থাৎ রামমোহন রায় মহাশয়কে দেখাইয়া ব্রাহ্মসমাজ গান করাইব, এই কথাবাতাও পব কোন বিশেষ যোগাক্রান্ত হইয়া এতদ্ব্যায়ময় সংসার পরিহারকরত ব্রহ্মলোকে যাত্রা করিলেন এ কারণ অল্পমান হইতেছে এ গীত সমাজের গীতে ভুক্ত হয় নাই অপ্রকাশ রহিয়াছে।”^৩

এই গানের ভাষায় বিশেষত্ব নেই, হয়ত টপ্পার স্বরেই এই গান বেঁধেছিলেন তিনি। নিধুবাবুর এই গান ব্রহ্মগীত-সংকলনে না থাকলেও তাঁর টপ্পা গানের স্বর ব্রহ্মসংগীতে যথেষ্ট প্রবেশ করেছিল। মধুসূদনের জীবনীপাঠে জানা যায়, দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর মধুসূদনকে একটি ব্রহ্মসংগীত রচনা করতে অনুরোধ করেন, মধুসূদনের ‘আত্মবিলাপ’ তারই ফল।^৪ ব্রহ্মসংগীত ১০ম সংস্করণের ভূমিকায় লিখিত হয়েছে—

“সংগীতরচয়িতাদের গানে নামেব তালিকার প্রতি দৃষ্টিপাত করিলে দেখা যাইবে যে, কত বিভিন্ন শ্রেণীর এবং কত অধিক সংখ্যক ব্যক্তির চেষ্টা এই শুভকার্যে নিযুক্ত হইয়াছে, ব্রহ্মসংগীত-রচনাকারিগণেব সকলের সহিত যে ব্রাহ্মসমাজের তেমন ঘনিষ্ঠতা ছিল বা এখনও আছে এমন নহে। অথচ তাঁহাদের চেষ্টাধারা ব্রাহ্মসমাজের সংগীতসম্পত্তি পরিপুষ্ট হইয়াছে। এতদ্বারা বিধাতার আশীর্ষ বিধাতৃত্ব ও মহিমাই প্রকাশ পাইয়াছে।”^৫

ব্রাহ্মসমাজে ব্রাহ্মধর্মাবলম্বীদের কাছে তাই সংগীতের ভূমিকা অতীব গুরুত্বপূর্ণ। গানের স্বরকে তাঁরা জীবনের গভীরে গ্রহণ করেছিলেন। সংগীতের মধ্য দিয়েই তাঁরা বিশ্ব ভুবনকে দেখেছেন, চিনেছেন ও জেনেছেন। পৌত্তলিক হিন্দুধর্মে শাস্ত্রীয় মন্ত্রের যে ভূমিকা, ব্রাহ্মধর্মব্রতীর কাছে গানের স্থান সেইরূপ। ব্রাহ্মসমাজের ধর্মচরণের প্রতি স্তরে গানের আসনখানি শ্রদ্ধার সঙ্গে পাতি আছে। ব্রহ্মসংগীতসংকলনে যেখানে ‘ব্রাহ্মধর্মের মূল সত্য’ লিপিবদ্ধ আছে সেখানে উপাসনার বিধাননির্দেশে বলা হয়েছে—

“উপাসনার জন্ত অল্পকূল স্থানে সকলে সমবেত হইলে সর্বাগ্রে পরব্রহ্মে মন সমাধান করিবার জন্ত উপাসকগণ যত্ববান হইবেন। তাহাতে চিত্ত সমাধানের অল্পকূল উদ্বোধন-সূচক একটি সংগীত হইলে নিয়লিখিতভাবে উপাসনার উদ্বোধন হইবে...।

“তৎপরে আরাধনাসূচক একটি সংগীত হইবে, সংগীত হইলে সকলে সমন্বরে নিম্নলিখিত ব্রহ্মস্বরূপ আবৃত্তি করিবেন, ও তদনুসারে আরাধনা হইবে।

“আরাধনার পর সকলে নিম্নরূপ হইয়া কিছুকাল ধ্যান করিবেন এবং ধ্যানের শেষে সমন্বরে নিম্নলিখিত প্রার্থনা করিবেন।...প্রার্থনান্তে প্রার্থনাসূচক সংগীত হইবে।...”

ব্রাহ্মধর্মের গোড়া থেকে শেষ পর্যন্ত, উপাসনা প্রার্থনা—সবই সংগীতের দ্বারা গ্রথিত। তাই কোনো ব্রহ্মসংগীতসংকলনের কীর্তন-পদাবলীর রসপর্যায়ের মত, ভক্তের জন্ত গীতকাল নির্দেশ দেওয়া হয়েছে। ব্রহ্মসংগীত সমগ্রভাবে বাঙলা গানকেই অধিকার করেছে, তাই এই গানে সাম্প্রদায়িকতা কম। বাঙলা শ্রামাবিষয়ক পদও যেমন ভক্তির আন্তরিকতায় ব্রহ্মসংগীতের তালিকার অন্তর্ভুক্ত, তেমনি বিজ্ঞেন্দ্রলালের নাট্যসংগীত ‘ঐ মহাসিদ্ধুর ওপার থেকে’ এই গানও ব্রহ্মসংগীতসংকলনভুক্ত। অবশ্য অধিকাংশ ব্রাহ্মসমাজপ্রচলিত গান কবিষে দীন, একই ধরনের ভাবপ্রকাশে ও ভক্তির প্রথাগত বহিমুখিতায় একঘেয়ে। বাঙলাদেশে যত ব্রহ্মসংগীত রচিত হয়েছে, রবীন্দ্রনাথের সৃষ্টি বাদ দিলে তার মধ্যে উচ্চাঙ্গের কাব্যসংগীতের সংখ্যা তাই অঙ্গুলিমেষ। উনিশ শতকের প্রেমসংগীত বা শ্রামাবিষয়ক বচনার বিপুল তালিকায় যেমন কেবলই গতানুগতিক ক্লাস্ত ক্লিষ্ট শৌনঃপুনিকতা, একই ধরনের আবেগপ্রকাশের বৈচিত্র্যহীনতা, বাঙলা ব্রহ্মসংগীতগুলির মধ্যেও ভক্তিভাবের প্রকাশে সেই প্রথাবদ্ধতারই রূপ। ব্রহ্মের গুণকীর্তন, সৃষ্টিপ্রকরণ, ব্রহ্মচিন্তনে আত্মিক উন্নতির মহিমা-প্রকাশই এগুলির মূখ্য প্রসার্য। বারবার ‘ব্রহ্ম’ শব্দের ব্যবহার, ‘প্রাণায়াম’ ‘চিদানন্দ’ ‘পতিতপাবন’ প্রভৃতি ব্যবহারজীর্ণ প্রয়োগ প্রেমের মহিমাপ্রচার, নামমাহাত্ম্য, প্রভাতকালীন ব্রহ্মসচেতনতার আস্থান এবং অপেক্ষাকৃত পরবর্তীকালে রবীন্দ্রনাথের ব্রহ্মসংগীতের অঙ্ক অনুকরণ উনিশ ও বিংশ শতকের ব্রহ্মসংগীতগুলির সাধারণ বৈশিষ্ট্য। তবে ব্রহ্মসংগীতে শ্রামাবিষয়ক পদও অন্তর্ভুক্ত হয়েছিল। তাই কবি যেখানে ঈশ্বরকে মাতৃশব্দে সম্বোধন করেছেন, সেই বাৎসল্যকাতরতার মধ্যে একটি জীবনরসের সজীব স্পর্শ আছে।

১

“রাজা রামমোহন রায় ধর্মমন্দিরে সংঘ-উপাসনার প্রবর্তক; মন্দিরে উচ্চাঙ্গের তালমান-লয়সংযোগে গানের প্রবর্তন তিনিই করেন। রাজার আরও কার্য দেবেন্দ্রনাথের দ্বারা উজ্জীবিত হয়; তিনি আদি ব্রাহ্মসমাজমন্দিরে উৎকৃষ্ট

সংগীতের ব্যবস্থা করেন। ব্রহ্মসংগীত তিনি স্বয়ং রচনা করেন। দ্বিজেন্দ্রনাথ, সত্যেন্দ্রনাথ, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ, গুণেন্দ্রনাথ, নানা রকম হিন্দি গান হইতে সুর আহরণ করিয়া বা হিন্দি ভাঙিয়া ব্রহ্মসংগীত রচনায় প্রবৃত্ত হন। রবীন্দ্রনাথের সম্মুখে ভগবদ্বিষয়ক সংগীতরচনার আদর্শ তাঁহার স্থাপন করিয়া গিয়াছিলেন”।^৬

রাজা রামমোহন ব্রহ্মসংগীতের প্রবর্তন করেছিলেন প্রধানত সংগীতের প্রতি শিল্পীমনের প্রবণতাবশত এবং চিত্ততন্ময়তার উপায় হিসাবে। কিন্তু তা ছাড়াও অন্য উদ্দেশ্য ছিল। সম্ভবত তিনি খ্রীষ্টধর্মাবলম্বীদের গির্জাগীত বা চার্চ মিউজিকের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিলেন।^৭ রামমোহনের সংগীতরচনার মধ্যে তাঁর ভগবদ্ভক্তি ও ব্রহ্মচেতনার যে আভাস আছে, তাঁর সময়কালীন ও পরবর্তী গীতকারদের রচনায় তাই প্রতিফলিত হয়েছে। স্বভাবতই ব্রহ্মসংগীতের সেই প্রাথমিক সুরে প্রয়োজনগত পবিত্রেশন ও সুরকে অতিক্রম করে গানের কথা প্রধান হয়ে উঠতে পারেনি। নীরস ঈশ্বরতত্ত্ব, নিঃশূণ ব্রহ্মের অচিন্ত্য মহিমা, অব্যক্ত ব্রহ্মের অপার শক্তিলীলা, মনের চঞ্চলতা পরিহারের আস্থান, আসন্ন মৃত্যুর অনিবার্য পটভূমিকায় ঐহিক জীবনের বিষয়তৃষ্ণাপরিহার, জীবনের অনিত্যতার উপলব্ধি—এই ধরনের প্রথাগত প্রসঙ্গকে কাব্যসংগীত করে তোলা নিতান্তই হুঃসাধ্য—এমন কি রবীন্দ্রনাথের প্রথম জীবনেব ব্রহ্মসংগীতগুলি সম্পর্কেও এই সীমাবদ্ধতার উল্লেখ করা যায়। রামমোহন স্বয়ং অনেকগুলি ব্রহ্মগীত রচনা করেছিলেন এবং তাঁর সহকর্মী বন্ধু ও অনুরাগীরাও কিছু কিছু ব্রহ্মগীত রচনা করেন। এই ধরনের গানের একটি সংকলন প্রকাশিত হয়েছিল —‘একমেবাদ্বিতীয়ম্ বা ব্রহ্মবিষয়ক গীতসমূহ’।^৮ এই গ্রন্থে বাঙলা-সংস্কৃত মিলিয়ে মোট ৭২টি ব্রহ্মসংগীত আছে, তানলয়রাগিণীর উল্লেখসহ। অনেকগুলি গান বাঙলা-সংস্কৃত মিশ্র : কয়েকটি গানের শেষে রচয়িতার কেবল আশুক্ষব আছে, যেমন কৃ. ম (কৃষ্ণমোহন মজুমদার), নী. ঘো (নীলমণি ঘোষ), নী. হা (নীলরতন হালদার), কা. রা. (কালীনাথ রায়), নি. মি (নিমাইচরণ মিত্র), ভৈ. দ (ভৈরবচন্দ্র দত্ত), গো. স (গৌরমোহন সরকার)। নবকান্ত চট্টোপাধ্যায় সংকলিত ‘সংগীতসংগ্রহে’^৯ এঁদের পদ উদ্ধৃত হয়েছে এবং এঁরা সকলেই রামমোহনের বন্ধু বলে উল্লিখিত হয়েছে। সাহিত্যপরিষৎ গ্রন্থাগারে বিভাসাগর-সংগ্রহে জর্নৈক নীলরতন হালদার রচিত ‘কবিতারত্নাকর’ নামে একটি গ্রন্থ আছে (শাস্ত্রীয় শ্লোকানুবাদ), সম্ভবত এঁরই রচনা। অন্যান্য গীতিকারদের পৃথক কাব্যসংগীত অন্তর্ভুক্ত পাওয়া যায়নি। ‘একমেবাদ্বিতীয়ম্’ নামক সংকলনের সবকটি গানই পারমার্থিক, বিষয়তৃষ্ণা জীবের প্রতি

সাবধানবাণী, সন্তোগপিপাসু জীবনের কাছে পারজিক মুক্তিপথপ্রদর্শনের ইচ্ছিতে পূর্ণ। অধিকাংশ গানই যেন মোহমুদারের অল্পবাদ, অধিকাংশই রিপুহৃষ্ট মনের প্রতি জানী বিবেকবান সংমনের সতর্ক সোধন। নবকান্ত চট্টোপাধ্যায়ের পূর্বোক্ত ‘সংগীতসংগ্রহ’ (১৮৮২) সংকলনের ভূমিকায় বাঙলা গানের ইতিহাসে ব্রহ্মসংগীতের স্থান ও ভূমিকা বিষয়ে স্থানিষ্ঠিত অভিমত পাওয়া যায়। সম্পাদক লিখেছেন—

‘সংগীত জাতীয় সাহিত্যের আভরণ ও জাতীয় চরিত্র সমুন্নত করিবার অমোঘ উপায়স্বরূপ। চিন্তাপ্রসাদলাভ ও প্রচারের এমন সহজ উপায় আর নাই। ব্রাহ্মধর্মের প্রচারের সঙ্গে সঙ্গে এদেশে বিস্তৃত ব্রহ্মসংগীত প্রচলিত হইয়াছে। এইক্ষেণে বঙ্গদেশে বোধহয় এমন পল্লী নাই, যেখানে ব্রাহ্মধর্ম-প্রতিপাত প্রেমভক্তি ও বৈরাগ্যের উচ্ছ্বাসপূর্ণ সংগীত দুই একটিও কেহ না জানে। অতএব বঙ্গভূমি এই সম্পদের জন্য ব্রাহ্মসমাজের [নিকট] ঋণগ্রস্ত। অনেকগুলি ব্রহ্মসংগীত এমন উন্নতভাব ও স্বকবিত্বপূর্ণ যে, উহাদিগকে বঙ্গসাহিত্যের কর্ণমালা বলিয়া নির্দেশ করিলেও অতুক্তি হয় না। রাজশি রামমোহন রায় ও তাঁহার কতিপয় বন্ধু প্রথমত বিস্তৃত ব্রহ্মসংগীত রচনা করেন। তৎপরে ব্রাহ্মধর্মের প্রচার ও ব্রাহ্মসমাজের বয়োবৃদ্ধির সঙ্গে সঙ্গে সংগীতসংগ্ৰহ অনেক বৃদ্ধি পাইয়াছে। মহাত্মা রামমোহন রায় ও তদীয় কতিপয় বন্ধুরচিত অনেকগুলি গীত এমন ঐন্দ্রজালিক শক্তিবিশিষ্ট যে শ্রবণমাত্র পাষণ্ডেরও চিত্ত ভগবদ্ভক্তিতে বিগলিত ও পরকাল ও পরমার্থচিন্তায় আকুল হইয়া উঠে। তৎপরে স্বকবি সত্যেন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর প্রভৃতি কতিপয় মহাত্মার রচিত কতকগুলি গীতের মধ্যেও যেন ভাবুকতা, চিন্তাশীলতা ও মাধুর্য্য মূর্তিমান হইয়া জীড়া করিতেছে। কিন্তু এ সকল উৎকৃষ্ট সংগীত—বঙ্গসাহিত্যের এতগুলি মূল্যবান সামগ্রী ইতস্ততঃ বিক্ষিপ্ত হইয়া রহিয়াছে। কতকগুলি বা খনিমধ্যস্থ মণির মতো অন্ধকারে লুকায়িতপ্রায় রহিয়াছে। অতি অল্পলোকই উহাদের অল্পসন্ধান পাইতে পারে। এই সকল উৎকৃষ্ট গীত একত্র করিয়া সাধারণে উপস্থিত করা এই সংগীতসংগ্রহের উদ্দেশ্য”।^{১০}

এই ভূমিকায় আরো বলা হয়েছিল—

“সংগীতসংগ্রহের আর একটি উদ্দেশ্য আছে। এই সমুদায় উপাদেয় সংগীত গীতাদিগের রুদয়ের উচ্ছ্বাস, মানসিক চিন্তা এবং ধর্মসাধনের ফলস্বরূপ সাহিত্যসমাজে গীতাদিগের অনেককেই পরিচিত নহেন। গায়কেরা গান করিয়া মুগ্ধ ও উপকৃত হয় বটে, কিন্তু সংগীতরচয়িতার নাম জানে না। কোথাও বা

একের রচিত গান অন্তের নামে পরিচিত। ইহা অতি দুঃখ ও লজ্জার বিষয়-সন্দেহ নাই। এই অভাব বিদূরিত করাই আমাদের অপর প্রধান উদ্দেশ্য।”

রায়মোহন রায়ের পর যে সমুদয় সংগীত প্রকাশিত হইয়াছে, তন্মধ্যে আদি ব্রাহ্মসমাজের গানগুলি উচ্চভাব এবং রাগরাগিণীর জ্ঞান সর্বিশেষ প্রসিদ্ধ।

ভারতবর্ষীয় সমাজদ্বারা সাধারণের উপযোগী যে সকল সংগীত প্রকাশিত হইয়াছে তন্মধ্যে বাবু ত্রৈলোক্যনাথ সান্যাল, বিজয়কৃষ্ণ গোস্বামী, অন্নদাপ্রসাদ চট্টোপাধ্যায়, হরলাল রায়, নগেন্দ্রনাথ চট্টোপাধ্যায় কর্তৃক রচিত গীতসমূহ অতি উপাদেয়। এতদ্ভিন্ন বাবু বেচারাম চট্টোপাধ্যায়, কুঞ্জবিহারী দেব, বিষ্ণুরঞ্জন [বিষ্ণুরাম ?] চট্টোপাধ্যায় এবং পুণ্ডরীকাক্ষ মুখোপাধ্যায় যে সকল সংগীত রচনা করিয়াছেন তাহাও ব্রাহ্মসমাজে বিশেষ আদরীয়।

পূর্ব বাঙলা হইতে প্রথমতঃ মৃত বাবু অমৃতলাল গুপ্ত দ্বারা ব্রাহ্মসংগীত প্রকাশিত হয়। তৎপর সুবিখ্যাত কবি রক্ষচন্দ্র মজুমদার, বাঙ্কব-সম্পাদক বাবু কালীপ্রসন্ন ঘোষ, বাবু আদিনাথ দাস, হেলেনা কাব্য রচয়িতা কবির বাবু আনন্দচন্দ্র মিত্র, বাবু মদনমোহন মিত্র, বরিশাল সমাজের অচার্য বাবু গিরিশচন্দ্র মজুমদার, কুমারখালিনিবাসী বাবু হরিনাথ মজুমদার, ত্রিহট্টনিবাসী বাবু হৃদয়মোহন দাস, বগুড়ার বাবু কিশোরীলাল রায়, ঢাকার বাবু প্রসন্নচন্দ্র মজুমদার ও বাবু দুর্গানাথ রায় প্রভৃতির দ্বারা অনেকগুলি সুভাবপূর্ণ সংগীত রচিত হইয়াছে।

গত পাঁচ ছয় বৎসরের মধ্যে সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের পণ্ডিত শিবনাথ শাস্ত্রী, বাবু হৃদয়মোহন দাস, যদুনাথ চক্রবর্তী, গগনচন্দ্র হোম এবং দ্বারকানাথ গঙ্গোপাধ্যায় প্রভৃতি দ্বারাও অনেক উৎকৃষ্ট সংগীত প্রকাশিত হইয়াছে।”

নবকান্ত চট্টোপাধ্যায়ের এই ভূমিকা থেকে ব্রাহ্মসংগীতের ব্যাপক জন-প্রিয়তার যে পরিচয় পাওয়া যায়, সমকালীন সংগীতসংকলনগুলি তারই প্রত্যক্ষ সাক্ষ্য বহন করে। ব্রাহ্মসংগীত আদি ব্রাহ্মসমাজের মধ্যে প্রথম উৎসারিত হলেও কালক্রমে আদি ও সাধারণ ব্রাহ্মসমাজ, ভারতবর্ষীয় ব্রাহ্মসমাজ ও নববিধান ব্রাহ্মসমাজ প্রভৃতি সকল শ্রেণীর সমাজের নিকটই সমান সমাদর লাভ করেছে। একই ব্রাহ্মসংগীত আদি ও নববিধান উভয় সমাজের সংগীতরূপেই সমাদৃত হয়েছে। ধর্মাচরণের সাম্প্রদায়িকতা অস্তিত সংগীতের উপর তীব্র স্পর্শকাতর প্রভাব বিস্তার করতে পারেনি। আদি ব্রাহ্মসমাজের পক্ষ থেকে বিকৃতচারী বিপথগামী স্বধর্মভ্রষ্ট ব্রাহ্মদের ডাক দিয়ে রাজনারায়ণ বসু একটি বক্তৃতায় বলেছিলেন—“এই আদি ব্রাহ্মসমাজ দ্বারা ব্রাহ্মোপাসনা প্রণালী

সংস্থাপিত হয়।...যে সকল ব্রহ্মসংগীত চিত্তকে দ্রবীভূত করে ও স্বর্গীয় স্থখে মনকে অবগাহন করায় সে সকল প্রথম আদি ব্রাহ্মসমাজ দ্বারা রচিত হয়।”^১

কিন্তু তৎসঙ্গেও ব্রহ্মসংগীত রচনার গৌরব কেবল আদি ব্রাহ্মসমাজের মধ্যেই সীমাবদ্ধ থাকেনি। ভারতবর্ষীয় ব্রাহ্মসমাজ কর্তৃক প্রকাশিত ‘ব্রহ্মসংগীত ও সংকীর্তন’^২ গ্রন্থের দ্বিতীয় ভাগের বিজ্ঞাপনে দেখি—

“আমাদের সংগীতসকল সাধারণে যেরূপ সমাদরে পরিগৃহীত হইয়া থাকে, তদর্শনে বিবিধভাব ও মতের সংগীত রচনা করিয়া প্রচার করিতে ইচ্ছা হয়। সকল সম্প্রদায়ের লোকই ইহার প্রতি অনুরাগ প্রদর্শন করিয়া থাকেন।... অবস্থাবিশেষ এক একটি সংগীত এক একজন ধর্ম্যাচারের কার্য করিতে পারে.. ছন্দোবন্ধে রচিত শ্লোক হোত্র গীতিমালা কীর্তন যেমন করিয়া জাতিসাধারণের প্রকৃতির মধ্যে প্রবিষ্ট হইয়া পুরুষাত্মক্রে চলিয়া যায়, সাধারণ হৃদয়গ্রাহী এমন আর কিছুই নাই।”

বাঙলা ব্রহ্মসংগীতেব আলোচনায় তাই সকল সমাজের সংকলিত গানই বিবেচ্য হওয়া উচিত। সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের ‘কার্যনির্বাহক সভার অনুমত্যানুসারে’ প্রকাশিত ‘ব্রহ্মসংগীতের’ ১০ম সংস্করণের (ব্রহ্মসং ৯২) ভূমিকায় এই স্বীকৃতি আছে—

“আদি ব্রাহ্মসমাজের ব্রহ্মসংগীত, ভারতবর্ষীয় ব্রাহ্মসমাজের ব্রহ্মসংগীত, শ্রীযুক্ত রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর মহাশয়ের ‘গান’, ‘গীতাঙ্কলি’, পবলোকগত জৈলোক্যনাথ সান্যাল মহাশয়ের ‘গীতাবতাবলী’, ‘পথের সঙ্গল’, পরলোকগত রজনীকান্ত সেন মহাশয় প্রণীত ‘সংগীতহার’, শ্রীযুক্ত কালীনাথ ঘোষ মহাশয় প্রণীত ‘ব্রহ্মসংগীতাবলী’, পরলোকগত প্রসন্নকুমার সেন মহাশয়েব সংকলিত ‘বিবিধ ধর্মসংগীত’ হইতে এবং অন্যান্য অনেক সদাশয় ব্যক্তির রচিত উৎকৃষ্ট সংগীত ইহাতে সন্নিবেশিত হইয়াছে।”

উনবিংশ শতাব্দীর অধিকাংশ গীতকার ব্রহ্মসংগীত রচনা করেছেন, আবার মুখ্যতঃ তাঁরা ব্রহ্মসংগীত রচনা করেছেন তাঁদের রচিত অন্য বিষয়ের গানও দুর্লভ নয়। ফলে ব্রহ্মসংগীতের কবিতালিকা স্বভাবতই দীর্ঘ হয়ে পড়েছে। নবকান্ত চট্টোপাধ্যায় তাঁর ‘সংগীতসংগ্রহে’ ষাটের গান সংগ্রহ করেছিলেন, তাঁদের নাম—ভোলানাথ চক্রবর্তী (মেদিনীপুর), গোরমোহন সরকার, রামমোহন, নীলমণি ঘোষ, কৃষ্ণমোহন মজুমদার, নীলরতন হালদার, কালীনাথ রায় (টাকি), নিমাইচরণ মিত্র, ভৈরবচন্দ্র দত্ত, দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর, হরদেব চট্টোপাধ্যায়, বেচারাম চট্টোপাধ্যায়, রাজনারায়ণ বসু, প্যারীচাঁদ মিত্র, বিজয়রক্ষ গোস্বামী,

কৃষ্ণচন্দ্র মজুমদার, বিষ্ণুরাম চট্টোপাধ্যায় (বহরমপুর), নগেন্দ্রনাথ চট্টোপাধ্যায়, সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর, অমৃতলাল গুপ্ত (মানিকগঞ্জ, ঢাকা) ঈশ্বরচন্দ্র সেন (ঢাকা), গুরুপ্রসাদ ভৌমিক, (ঢাকা), কালীনারায়ণ গুপ্ত, হুন্দরীমোহন দাস (শ্রীহট্ট), আদিনাথ দাস (কালীগঞ্জ, ঢাকা) কালীপ্রসন্ন ঘোষ (ঢাকা), রাজকুমার ভট্টাচার্য (ইদিলপুর), প্রসন্নচন্দ্র মজুমদার (ঢাকা), অষোধ্যানাথ পাকডালী, মদনমোহন মিত্র (ঢাকা, 'কবিতাকদম্ব' লেখক), আনন্দচরণ মিত্র, দীনেশচরণ বসু ('কবিতাকাহিনী' গ্রন্থকার), গোবিন্দচন্দ্র রায়, কৃষ্ণজীবন সাহা (রামপুর বোয়ালিয়া), হরলাল রায়, ত্রৈলোক্যনাথ সাত্তাল, নবকান্ত চট্টোপাধ্যায়, হরিনাথ মজুমদার, বিজ্ঞেন্দ্রনাথ ঠাকুর, রজনীনাথ রায়, দ্বারকানাথ গুপ্ত (বিক্রমপুর), পুণ্ডরীকাক্ষ মুখোপাধ্যায় (জামালপুর, বরদাকান্ত সেন (বিক্রমপুর), শিবনারায়ণ অগ্নিহোত্রী (লাহোর), বৈষ্ণবনাথ কর্মকার (জঙ্গলবাড়ি, ময়মনসিংহ), কৃষ্ণচন্দ্র দে (ঢাকা ছাত্রসমাজ), রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, ত্রৈলোক্যনাথ চক্রবর্তী (দার্জিলিং), শিবনাথ শাস্ত্রী, গণেন্দ্রনাথ ঠাকুর, অন্নদাপ্রসাদ চট্টোপাধ্যায়, হরিশোহন চৌধুরী (ঢাকা), ষটনাথ চক্রবর্তী, হরিনাথ গুপ্ত (শান্তিপুর), রজনীকান্ত ঘোষ (ঢাকা), গঙ্গাগোবিন্দ গুপ্ত (ঢাকা) ইত্যাদি।

নবকান্ত চট্টোপাধ্যায় সম্পাদিত 'ভারতীয় সংগীতমুক্তাবলী'তে এ ছাড়া আরও কয়েকজন ব্রহ্মগীতরচয়িতার নাম আছে—শিশিরকুমার ঘোষ, কৃষ্ণচন্দ্র রায়, দুর্গানাথ রায়, জগদ্বন্ধু সেন, বসন্তকুমার ঘোষ, ক্ষেত্রমোহন শেঠ, হেমন্তকুমার ঘোষ, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর, দ্বারকানাথ গঙ্গোপাধ্যায়, রাজকুমার বিহারদেব, কালীচরণ চট্টোপাধ্যায়, গগনচন্দ্র হোম, রাজা মহিমারঞ্জন রায়, রাজা মহাতাপচাঁদ, রাধাগোবিন্দ দত্ত, কিশোরীলাল রায়, মনোরঞ্জন গুহ, ইন্দ্রভূষণ রায়, প্রফুল্লচন্দ্র গঙ্গোপাধ্যায়, চণ্ডীকেশোর কুশাবী, ব্রজলাল গঙ্গোপাধ্যায় ইত্যাদি।

নববিধান ব্রাহ্মসমাজ-প্রকাশিত 'ব্রহ্মসংগীত ও সংকীর্তন'^{১৪} গ্রন্থের দ্বাদশ সংস্করণের ভূমিকাটি ব্রহ্মসংগীতের ইতিহাস আলোচনায় পক্ষে মূল্যবান। এই ভূমিকায় (১৪ জানুয়ারি ১৯৩৩) আছে—

“এই সংস্করণে সংগীতাত্যর্থ ভাই ত্রৈলোক্যনাথের ‘গীতাংলী’, ও ‘পথের সন্ধান’-এর প্রায় সমস্ত সংগীত, ভাই দুর্গানাথ রায়, ভাই কালীশংকর দাস কবিরাজ, ভাই মহিমচন্দ্র সেন, ভাই কালীনাথ ঘোষ, ইহুদিবংশোদ্ভব নববিধানের ভক্ত ডঃ রবেন, সত্যদাস, কুঞ্জবিহারী দেব, ভক্ত হরিশঙ্কর বসু, ভক্ত সাধক শ্রীযুক্ত মনোমোহন চক্রবর্তী, শ্রীযুক্ত অতুলপ্রসাদ সেন, ভক্তকবি স্বর্গীয়

রজনীকান্ত সেন, স্বর্গীয় পুণ্ডরীকাক্ষ মুখোপাধ্যায়, শ্রীযুক্ত দয়ালচন্দ্র ঘোষ প্রভৃতি মহাশয়গণের অনেকগুলি স্থললিত সংগীত এবং রবীন্দ্রনাথের ১৫০টি বিশিষ্ট সংগীত সন্নিবিষ্ট করা হইয়াছে।

ব্রহ্মসংগীত দেশের প্রভূত উপকার করিয়াছে। দেশের মধ্যে এক যুগান্তর আনয়ন করিয়াছে। দেশের মধ্যে স্বকৃতি ও স্বভাবের প্রতিষ্ঠা করিয়াছে। আজকাল সংগীতরসজ্ঞ সর্বসাধারণের মুখে প্রায়ই ব্রহ্মসংগীত শ্রুত হওয়া যায়। ব্রহ্মসংগীতের মন্ত্রমুখারসে কত প্রাণ শক্তি, শাস্তি, তৃপ্তি ও আনন্দ অমূল্য করিয়াছে ও করিতেছে। ব্রহ্মসংগীত যত দেশময় ছড়াইয়া পড়িবে ততই দেশের পক্ষে মঙ্গল।

ব্রহ্মসংগীতগুলি ব্রাহ্মসমাজের একটা ধারাবাহিক ইতিহাস। ব্রাহ্মসমাজে যখন যে ভাবের সাধনা বা প্রাবল্য দেখা গিয়াছে, সংগীতগুলিতে তাহার প্রকৃষ্ট নিদর্শন পাওয়া যায়। ব্রহ্মের বিভিন্ন স্বরূপ সাধন এবং স্থনীতি, পাপবোধ, অন্ততাপ, বৈরাগ্য, নির্বাণ, ভক্তি, ব্যাকুলতা, অমুরাগ প্রভৃতি ভিন্ন ভিন্ন ভাব-সাধনের সঙ্গে সঙ্গে তৎসদভাবোপযোগী সংগীত রচিত হইয়াছে। এক একটি সংগীত ভক্ত সাধকের জীবনভরা সাধনা ও সিদ্ধির পরিপক্ব ফল। ব্রাহ্মসমাজের সাধনতত্ত্বের জলন্ত ইতিহাস ইহাতে বর্তমান। ব্রাহ্মসমাজের অভ্যুদয় হইতে নববিধানযুগ পর্যন্ত সে সকল সংগীত রচিত হইয়াছে, তাহা ধারাবাহিকরূপে মনোযোগের সহিত অমূল্যলন করিলে ব্রাহ্মসমাজের ব্রাহ্মধর্মের ও নববিধান সাধনের গূঢ়তত্ত্ব পূর্ণভাবে লাভ করা যায়।

ব্রাহ্মসমাজে যখন ভক্তির ভাব আসে এবং তৎপ্রসঙ্গে যখন পরলোকতত্ত্ব প্রকাশিত হয়, ভারতবর্ষীয় ব্রাহ্মসমাজ প্রতিষ্ঠিত হইবার পর, এইভাবের নূতন যে সকল সংগীত রচিত হয়, তাহার অধিকাংশই সংগীতাচার্য ভাই ত্রৈলোক্যানাথ সান্যালের রচিত। তাহাব তদানীন্তন সংগীতগুলি মধুর ভক্তিরসে ও পরলোক-তত্ত্বে পরিপূর্ণ; এবং তাহা দৈবালোকের ফলস্বরূপ। সেগুলি মুমুক্শু সাধকগণের সাধনপথে অগ্রসর হইবার পক্ষে এবং ইহলোকে থাকিয়া পরলোকতত্ত্বলাভের ও পরলোকের সহিত সাক্ষাৎ সম্বন্ধ স্থাপনের পক্ষে বিশেষ অমূল্য। দৈবপ্রেরণায় রচিত তাহার সংগীতগুলির কোনো অংশ পরিবর্তিত হইয়া যাহাতে বিকলাঙ্ক না হয়, তজ্জন্ত তিনি বড়ই উৎকণ্ঠা প্রকাশ করিয়া গিয়াছেন। এবং তিনি ইহাও বলিয়াছিলেন, অবস্থাবিশেষে এক একটা সংগীত এক একজন ধর্ম-প্রচারকের কাজ করে।”...

নববিধান ব্রাহ্মসমাজ-প্রকাশিত 'ব্রহ্মসংগীত ও সংকীর্তন' নামক গ্রন্থে যাদের পদ সংকলিত হয়েছে তাঁদের নামতালিকা :-

চণ্ডীচরণ গুহ, বিজয়কৃষ্ণ গোস্বামী, দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর, কান্তকুমার চৌধুরী, ত্রৈলোক্যনাথ সান্যাল, কালীনাথ ঘোষ, বিষ্ণুরাম চট্টোপাধ্যায়, পুলকচন্দ্র সিংহ, কৃষ্ণচন্দ্র রায়, মনোমোহন চক্রবর্তী, বসন্তকুমার ভট্টাচার্য, রবীন্দ্রনাথ, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ, কৈলাসচন্দ্র সেন, কৃষ্ণচন্দ্র মজুমদার, যোগীন্দ্রনাথ দাস, ইন্দ্রভূষণ রায়, কানীচন্দ্র ঘোষাল, মহারানী স্ননীতি দেবী, পুণ্ডরীকানন্দ মুখোপাধ্যায়, হরিনাথ মজুমদার, কুঞ্জবিহারী দেব, অতুলপ্রসাদ সেন, কালীশংকর কবিরাজ, হরিশ্চন্দ্র বসু, অঘোধ্যানাথ পাকড়াশী, সত্যশরণ গুপ্ত, দুর্গানাথ রায়, দয়ালচন্দ্র ঘোষ, রজনীকান্ত সেন, সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর, বিনয়ভূষণ সরকার, আমোদিনী দেবী, মহারাজ মহাতাপচাঁদ, নন্দলাল বন্দ্যোপাধ্যায়, দ্বিজেন্দ্রলাল রায়, কৃষ্ণদাস বাউল, অবিনাশচন্দ্র দাস, অন্নদাপ্রসাদ চট্টোপাধ্যায়, মনোরঞ্জন গুহ, প্রসন্নচন্দ্র মজুমদার, আদিনাথ দাস, নীলকান্ত মুখোপাধ্যায়, প্রিয়নাথ মল্লিক, যোগীন্দ্রনাথ সরকার, হরদেব চট্টোপাধ্যায়, নগেন্দ্রনাথ চট্টোপাধ্যায়, দুর্গানারায়ণ চৌধুরী, বেচারাম চট্টোপাধ্যায়, আনন্দচন্দ্র মিত্র, গণেন্দ্রনাথ ঠাকুর, কামিনী রায়, শ্রীকৃষ্ণ চট্টোপাধ্যায়, মহারানী সূচাক দেবী, উপেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী, হরলাল রায়, হেমন্তকুমার ঘোষ, প্রসন্নকুমার সেন, দেবেন্দ্রনাথ, নিত্যগোপাল গোস্বামী, নির্ভরপ্রিয়া ঘোষ, শিবনাথ শাস্ত্রী, নীলমণি চক্রবর্তী, গণেশপ্রসাদ, শিশিরকুমার ঘোষ, প্রসন্নচন্দ্র মজুমদার, অমৃতলাল গুপ্ত, কৃষ্ণচন্দ্র রায়, ভগবানচন্দ্র দাস, মনোমতধন দে, জ্ঞানেন্দ্রচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, অবিনাশচন্দ্র দাস, গোবিন্দচন্দ্র রায়, নীলরতন হালদার, নবতারিণী সেন, সাধু অঘোরনাথ গুপ্ত, নির্মলচন্দ্র বড়াল, রামমোহন রায়, আদিত্যকুমার চট্টোপাধ্যায়, কমলাকান্ত, গগনচন্দ্র হোম, জগবন্ধু সেন, বেবতীমোহন সেন, দাম্ভ রায়, ভোলানাথ অধিকারী প্রভৃতি ।

পূর্বেই বলা হয়েছে এবং তালিকা থেকেও আপাতদৃশ্যমান যে ব্রহ্মসংগীত-সংকলনে উদ্ধৃত পদের কবিরা সকলেই ব্রাহ্মধর্মাবলম্বী ছিলেন না । কিন্তু তত্ত্ব ও ভক্তিদর্মের অপৌত্তলিক মনোভাব যাদের জনপ্রিয় গীতে প্রকাশ পেয়েছে, তাঁদের গান ব্রাহ্মধর্মাবলম্বীগণ সমাদরপূর্বক গ্রহণ করেছিলেন । তাই রামপ্রসাদের সাধনোৎকর্ষা, কমলাকান্তের মাতৃনামকাতরতা, দাশরথি রায়ের পাচালির অন্তর্গত পৌরাণিক ভক্তিবাদও অপেক্ষাকৃত অসাম্প্রদায়িকতার গুণে ব্রহ্মসংগীত-চর্যনিকাভুক্ত হয়েছে । বস্তুত সংগীতের বিষয়ই ব্রাহ্মসমাজভুক্ত ব্যক্তিদের উদ্দিষ্ট ছিল, রচয়িতা নয় ; তাই প্রথমাবধি ব্রাহ্মধর্মাহুষ্ঠানে সামাজিক

উৎসবে গেয় গানগুলির কবিগরিচয় সংগ্রহ করার চেষ্টা ঘটেনি। এইভাবে গানের সংখ্যা ক্রমশ বেড়ে চলেছে। সাধারণ ব্রাহ্মসমাজপ্রকাশিত ‘ব্রহ্মসংগীত’ নামক সংকলনের অষ্টম সংস্করণ পর্যন্ত রচয়িতাদের নাম ছিল না, অথচ ‘ইতিহাসের দিক হইতে বিচার করিলে এ কার্যটিতে আর উপেক্ষা করা উচিত হয় না’—এই যুক্তিতে নবম সংস্করণ ‘ব্রহ্মসংগীত’ গ্রন্থে গীতকারদের নামসংকলনের প্রথম চেষ্টা হয়। এই সংকলনে ‘ব্রহ্মসংগীত ও সংকীর্তন’ গ্রন্থের কবিদের নাম তো ছিলই তা ছাড়া এই নামগুলি নতুন—

কৃষ্ণচন্দ্র রায়, গিরিধর রায়, চন্দ্রনাথ দাস, কুমুদনাথ চট্টোপাধ্যায়, ইন্দুবালা ঘোষাল, উমেশচন্দ্র দত্ত, হরিমোহন ঘোষাল, বলেন্দ্রনাথ ঠাকুর, শশিপদ বন্দ্যোপাধ্যায়, হেমচন্দ্র মুখোপাধ্যায়, অমৃতলাল গুপ্ত, সতীশচন্দ্র চক্রবর্তী, স্বরেশচন্দ্র সরকার, নবেন্দ্রকৃষ্ণ বন্দ্যোপাধ্যায়, শ্রীশচন্দ্র রায়, সিতাংশুমোহন রায়, চক্ৰা ঘোষ, রামলাল বন্দ্যোপাধ্যায়, ইন্দিরা দেবী, নরেন্দ্রকৃষ্ণ বন্দ্যোপাধ্যায়, ভবসিদ্ধু দত্ত, হরিশচন্দ্র দত্ত, সীতানাথ দত্ত, শ্রীনাথ চন্দ, প্রেমচাঁদ গুপ্ত, অমরচন্দ্র ভট্টাচার্য, হিমাংশুমোহন রায়, চন্দ্রনাথ দাস, রামকানাই দত্ত, অন্নপূর্ণা চট্টোপাধ্যায়, ব্রজলাল গঙ্গোপাধ্যায়, বিপিনচন্দ্র পাল, নেপালচন্দ্র গঙ্গোপাধ্যায়, দীনবন্ধু মিত্র, প্রিয়দর্শনা দেবী, হরিচরণ বায়, স্বর্গকুমারী দেবী, সরলা দেবী, সতীশচন্দ্র গঙ্গোপাধ্যায়, বিজ্ঞেন্দ্রলাল রায়, কেশরানাথ কুলতি, গুরুদাস চক্রবর্তী, রাধাগোবিন্দ দত্ত, ঠাকুরদাস সেন, রামকুমার বিহারত, হেমলতা দেবী, কালীনারায়ণ গুপ্ত, স্বরেন্দ্রবিজয় দে, বিদ্যুমুখী দেবী, হরদেব, নন্দলাল বন্দ্যোপাধ্যায়, রাজনারায়ণ বসু, কিতীন্দ্রনাথ ঠাকুর, দুর্গানারায়ণ চৌধুরী, শ্রীকৃষ্ণ চট্টোপাধ্যায়, রাধিকানাথ দাস, মাতঙ্গী চট্টোপাধ্যায়, রাজেন্দ্রকুমার গুপ্ত, কালীপ্রসন্ন পণ্ডিত, কিশোরীলাল বায়, স্কন্দ সিংহ, নিকুঞ্জমোহন লাহিড়ী, মদনমোহন রাও, হরলাল রায়, গুরুচরণ মহলানবিশ, অশ্বিনীকুমার দত্ত, নিত্যগোপাল গোস্বামী, অন্নদা গুপ্তজায়া, প্রীতিভা দেবী, ললিতমোহন দাস, পুণ্যদাপ্রসাদ সরকার, নবদ্বীপচন্দ্র দাস, গঙ্গাধর, সোমেন্দ্রনাথ ঠাকুর, অবিনাশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, হেমেন্দ্রনাথ ঠাকুর, সৌদামিনী দেবী, আদিনাথ চট্টোপাধ্যায়, রাধিকাপ্রসাদ রায়, কালীপ্রসন্ন বিহারত, হরিমোহন ঘোষাল, নগেন্দ্রনাথ বসু, ষড়ভট্ট ইত্যাদি।

বলাবাহুল্য, এই তালিকাও সম্পূর্ণ নয়। ‘বাঙালির গান’ ও ‘সংগীত সারসংগ্রহে’ এই তালিকাবহির্ভূত আরো বহু ব্রহ্মসংগীতকারের সন্ধান পাওয়া যায়। অজ্ঞাতনাম অসংখ্য কবির কথা না হয় হেঁফেই দেওয়া গেল। ব্রহ্মসংগীতের

ব্যক্তিগত গীতসংকলনেরও অভাব ছিল না। ব্রহ্মসংগীতকাররূপে পরিচিত ষারকানাথ গঙ্গোপাধ্যায় তাঁর ‘সংগীতরসতরঙ্গিণী’^{১৬} নামক ব্রহ্মসংগীতচয়নে লিখেছেন—

“আমার সাধ্যমত কথঞ্চিৎ, আত্মজ্ঞাননির্গম ব্রহ্মতত্ত্ব বৈরাগ্যোদয় প্রভৃতি নানাভাবে সংঘটিত এবং লৌকিক অলৌকিক আধ্যাত্মিক বিবিধ বিষয়াত্মক রাগিণী স্বর ও তালমান ইত্যাদি সংযোজিত অত্র সংগীতসংকলন রসতরঙ্গিণী পুস্তকে প্রকটিত হইল।”...

ষারকানাথের গ্রন্থহুস্ত রচনাগুলির সব অত্যাশ্চর্য ব্রহ্মসংগীতসংকলনে নেই। এই পুস্তকের গানগুলি আত্মতত্ত্ববিষয়ক, ব্রহ্মবিষয়ক, বা সাকার নিরাকার উপাসনার সমালোচনামূলক। অধিকাংশ গানের ভণিতায় কবির নাম আছে, রচনাভঙ্গি বিশেষত্বহীন। ব্রহ্মসংগীত-সংকলনের অত্যাশ্চর্য উদাহরণের মধ্যে উল্লেখযোগ্য কয়েকটি নাম—নববিধান-ব্রাহ্মসমাজ প্রকাশিত ‘বিধানসংগীত’ (১৯১৮), ‘ব্রহ্মসংগীতচয়নিকা’, গরীবের গান’^{১৭}, সরলাদেবীকৃত ‘শতগান’^{১৮}, কাঞ্চালীচরণ সেনকৃত ‘ব্রহ্মসংগীতস্বরলিপি’ (চার খণ্ড)^{১৯}, নববিধান ব্রাহ্মসমাজের ‘নববিধান গীতশতক’^{২০}, গোপালচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়ের ‘সাত্বিক সংগীতমালা’ (১৯২৪), গোবিন্দচন্দ্র চৌধুরীর ‘সংগীতপুঞ্জালি’ (১৯১২), কালীনাথ ঘোষের ‘ব্রহ্মসংগীতাবলী’, ‘অষ্টাঙ্গানসংগীত’ (১৯১৮), ‘নামস্মৃতি’, কৃষ্ণপ্রসন্ন সেনের ‘পরিব্রাজকের সংগীত’ (১৯১১), কনকচন্দ্র সিংহের ‘বিধানগীতিমালা’ (১৯১৬), নরেন্দ্রনাথ দত্ত ও বৈষ্ণবচরণ বসাক সম্পাদক সংগীতকল্পতরু’ (১৮৮৭), প্যারীচাঁদ মিত্রের ‘গীতানুর’ (১৮৪১), প্যারীমোহন কবিরত্নের ‘গীতাবলী’ (১৯০১), মনোমোহন চক্রবর্তীর ‘কীতন ও বন্দনা’, ‘সংগীত ও সংকীর্তন’, প্রসন্নকুমার সেনের ‘বিবিধ ধর্মসংগীত’ (১৯০৭), পুণ্ডরীকাক্ষ মুখোপাধ্যায়ের ‘সংগীতহার’, আদি ব্রাহ্মসমাজের ‘ব্রহ্মসংগীত’, রজনীকান্ত সেনের ‘বাণী’ ও ‘কল্যাণী’, অতুলপ্রসাদ সেনের ‘গীতিগুচ্ছ’, ‘কয়েকটি গান’, ‘কাকলি’, ‘পুলিনবিহারী হাওর’ ‘পুলিনগীতি’ (১৯০১) ইত্যাদি। বাঙলা ব্রহ্মসংগীতের বিবর্তনধারা অল্পসংখ্যক পক্ষে এই উপকরণগুলি যথাসম্ভব সহায়ক হতে পারে।

৩

‘প্রীতিগীতি’ নামক প্রাগলোচিত স্থিতিখ্যাত প্রেমসংগীতসংকলনে প্রেমসংগীতের যে সব সূক্ষ্ম বিষয়গত পর্যায় বিভ্রাস করা হয়েছিল, পরবর্তী একাধিক সংগীতসংকলনে নানা জাতীয় গানের বিভ্রাসে তার অহুসরণের প্রয়াস দেখা যায়।

ব্রহ্মসংগীতগুলি বিশেষভাবে ব্রাহ্মসমাজের আত্মস্থানিক গান হিসাবেই রচিত হয়েছিল, তাই এই জাতীয় সংকলনেও সংগীতের নানা পর্যায় শ্রেণী ও বিষয়-নির্দেশ কোতূহলের উদ্রেক করে। পূর্বেই বলা হয়েছে, ব্রাহ্মসমাজের ধর্মাত্মস্থানে সংগীতকে একটি অপরিসীম ভূমিকা দান করা হয়েছিল।^{২১} ঠাকুর পরিবারের অধিকাংশ স্বনামধন্য ব্যক্তির এবং স্বয়ং রবীন্দ্রনাথের প্রথম জীবনের অল্প ব্রহ্মসংগীত মাঝোৎসব উপলক্ষেই রচিত। তা ছাড়া ব্রাহ্মসমাজের আচার-অত্মস্থানগুলি শাস্ত্রাচারের গৃহ প্রণালী ও জটিল প্রক্রিয়া থেকে মুক্ত হয়ে স্বস্থ মানবিক আবেদনসম্পন্ন সামাজিক অত্মস্থানের সঙ্গে মিশে গিয়েছিল। এই কারণে ব্রহ্মসংগীতে বিষয়নির্দেশের বৈষয়িক প্রয়োজন ছিল। 'ব্রহ্মসংগীত' নামক সুপরিচিত সংকলনে (১০ম সংস্করণে) গানের বিষয়বিভাগ—উদ্বোধন ও উপদেশ, আরাধনা ও কৃত্যতা, প্রার্থনা ও অত্মতাপ, নিবেদন ও সংকল্প, বিবিধ (উৎসবসংগীত), রাজি, নববর্ষ ও বর্ষশেষ, মন্দিরপ্রতিষ্ঠা, পারিবারিক প্রার্থনা, জাতীয় সংগীত, প্রেম-পরিবার, স্বামীস্ত্রীর প্রার্থনা, অস্তিম কাল, বালকবালিকার সংগীত (জন্মোৎসব, জাতকর্ম ও নামকরণ), উদ্বাহসংগীত, শ্রাদ্ধ ও মৃত ব্যক্তির জন্ত প্রার্থনা, দীক্ষা, স্বভাবসংগীত। এ ছাড়া ব্রাহ্মসমাজের এক জাতীয় নিজস্ব সংকীর্তন, বৈষ্ণব পদাবলীর যুগোপযোগী পরিবর্তন নগরসংকীর্তন, উষাকীর্তন, সাধারণ কীর্তন প্রভৃতিও আছে।

‘সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের অধ্যক্ষ সভার অনুমত্যক্রমারে’ এবং ব্রাহ্মসংবৎ ৪৯১০ মাঘ তারিখে প্রকাশিত ‘ব্রহ্মসংগীত’-সংকলনের এই বিষয়গত তালিকা দীর্ঘতর। উক্ত গ্রন্থে সম্পাদক গানগুলিকে বিভিন্ন অধ্যায়ে বিভক্ত ও উপযুক্তভাবে শ্রেণীবদ্ধ করেছেন। যেমন—

১ম অধ্যায়, ‘উদ্বোধন ও উপদেশ’ বিভাগে—প্রভাতে ঈশ্বরস্মরণ, সায়ংকালে ঈশ্বরস্মরণ, ব্রহ্মোপাসনার আহ্বান, ঈশ্বর অতীন্দ্রিয়, ঈশ্বর বাক্যের অতীত, অনিত্যতা, তীর্থযাত্রীর প্রতি, সাধুনা, গুহ্যজ্ঞানের নিফলতা, ব্রহ্মসেবা, সত্যের সংগ্রাম, সত্যের প্রতিষ্ঠা, বৈরাগ্য, ব্রহ্মনিকেতনে যাত্রা, ব্রহ্মসাধন কষ্টসাধ্য, উদ্দীপনা ও উৎসব (মোট ৭৮টি গান)। ২য় অধ্যায়ে ‘আরাধনা ও মহিমা-কীর্তন’ বিভাগের (মোট গীতসংখ্যা ৫৮টি) স্বল্প বিষয়বিভাগ—প্রভাতস্তোত্র, মহিমাগান, ভজন, স্বরূপ, ঈশ্বরই সর্বস্ব, ঈশ্বর অতীন্দ্রিয়, ঈশ্বরে প্রেম, ঈশ্বরের দয়া, ঈশ্বরের উদারতত্ত্ব, ঈশ্বরের বিধাতৃত্ব, ঈশ্বরের সৌন্দর্য, বহির্জগতে ঈশ্বরের শোভা, স্বভাবের আরতি, সর্বত্র ঈশ্বরের প্রকাশ, অনন্ত আকাশ ঈশ্বরের সত্তা, ঈশ্বর গুরু ও পরিজ্ঞাতা, ঈশ্বরই একমাত্র শরণ্য নির্ভরস্থচক, ঈশ্বরদর্শনে আনন্দ,

ঈশ্বর সহবাসে স্নেহ ও সম্বন্ধ ইত্যাদি। ৩য় অধ্যায়ে ‘কৃতজ্ঞতা ও দয়া স্মরণ’ পর্যায়ে (মোট গান ১১টি) বিস্তৃত বিষয়—কৃতজ্ঞতা ও দয়াস্মরণ এবং ঈশ্বরদর্শন। ৪র্থ অধ্যায়ের মূল বিষয়—‘প্রার্থনা’, (গীতসংখ্যা সর্বাধিক, মোট ১৫৮টি)। এই পর্যায়ের গানগুলি এইরূপ স্নেহ বিষয়নির্দেশে সাজানো—ঈশ্বরদর্শন ও সহবাস, ঈশ্বরদর্শন ও প্রেমোপহার, ঈশ্বরবিরহ, হৃদয়বির্ভাব—স্বীলোকের উক্তি, প্রেম ও শান্তি, প্রেম, আত্মসমর্পণ, হৃদয়ে আবির্ভাব ও পরিজ্ঞান, অমৃতগ্রহ প্রার্থনা, সংসারের আকর্ষণ ও যন্ত্রণা, অমৃততাপ, বিষয় অতৃপ্তি ও ঈশ্বরসহবাস, ঈশ্বর-সম্মিলন, দুঃখ যন্ত্রণাময় দর্শন, আশ্রয়ভিক্ষা, যন্ত্রণাব, হৃদয়ধর্ম, পরিজ্ঞান, শান্তি প্রেম ও পরিজ্ঞান, সর্বাঙ্গীণ উন্নতি, অন্তিমকালের জ্ঞান প্রার্থনা, হৃদয়ে আবির্ভাব ও দর্শন, আশ্রয় ও দর্শন, কঠোর হৃদয়ে প্রেমসঞ্চার, প্রেমসহিত ঈশ্বরপূজা, সহবাস, ঈশ্বরের মহত্ব ও মহুগের ক্ষুদ্রত্ব, দর্শনের আনন্দ, প্রেমশান্তির ও অমৃততানের জ্ঞান প্রার্থনা, নির্ভর, ঈশ্বরের প্রকোপ, প্রসাদভিক্ষা ও মহিমাকীর্তন, প্রসাদভিক্ষা ও অমৃতগ্রহ প্রার্থনা, ঈশ্বর সর্বস্ব, অমৃততাপ ও সংসারযন্ত্রণা, নির্ভর ও পূজার ইচ্ছা, আদেশপালনার্থ বলপ্রার্থনা, শান্তি, বলপ্রার্থনা, ঈশ্বরদর্শন ও শান্তি, ঈশ্বরবিরহ অমৃততাপ, ঈশ্বরবিরহ নিজের ক্ষুদ্রত্ব, অমৃতগ্রহভিক্ষা, জগতে প্রেমপ্রচার, প্রচারকার্যে গমনকালে প্রার্থনা, ঈশ্বরের জ্ঞানবিচার, পাপ হইতে মুক্তি, উৎসবে প্রার্থনা ও দেশহিতৈষীর প্রার্থনা। ৫ম অধ্যায়ে বিবিধ গান, (সংখ্যা ২৯টি)—দর্শনে আনন্দ, অনন্তধাম, ঈশ্বরের পুত্র বলিয়া গৌরব, ঈশ্বর সর্বস্ব, অপবিত্র মনে ঈশ্বরপূজা, প্রেমোপহার, সকলি ঈশ্বরের, আত্মসমর্পণ, মহুগের অপবাধ অপেক্ষা ঈশ্বরের দয়া অধিক, লৌকিক প্রার্থনার নিষ্ফলতা, পরলোকে ঈশ্বরের দয়া, প্রেমের নিকট সংসার তুচ্ছ, ঈশ্বর প্রেমিকার ভাব, ঈশ্বরপ্রেমের মাহাত্ম্য, ঈশ্বরের দয়া ও প্রেম, ডাকিলেই তাঁহাকে পায়, বিপদ ও কষ্টে নির্ভর, সত্য্যপ্রতিভার ভাব, মৃত্যুতে নির্ভর অমৃতনিকেতন, হৃদয়ে ঈশ্বরের আবির্ভাব, উৎসব, সম্প্রদায়নির্দেশে ঈশ্বরবোধনা। এই তালিকা স্নেহভাবে বিশ্লেষণ করলে দেখি, বিভিন্ন পর্যায়ের পুনরুক্তি ঘটেছে, প্রতি অধ্যায়ের পার্থক্যও স্পষ্ট নয়। এই শ্রেণীবিভাগ অবশ্য কেবল সূচীপত্রের পৃথকভাবে নির্দেশিত হয়েছে ; গ্রন্থে অধ্যায় ব্যতীত অন্য কোন বিভাগ নেই। তথাপি এই শ্রেণী-বিভাগ অসম্পূর্ণ ত্রুটিপূর্ণ হলেও সম্পাদকের স্নেহ গীতিরসবোধ, ব্রহ্মসংগীতে অধিকার, বিশ্লেষণক্ষমতা ও গভীর অনুসন্ধিৎসার পরিচায়ক।

নবকান্ত চট্টোপাধ্যায় সম্পাদিত ‘সংগীতসংগ্রহে’ও (১২৮৯) সংকলিত গানগুলির শ্রেণীবিভাগ করা হয়েছে, যথা—উপদেশসংগীত ; প্রার্থনা, আরাধনা

কৃতজ্ঞতা ও মহিমাপ্রতিপাদক সংগীত ; সংসারের অনিত্যতা ও মৃত্যুবিষয়ক সংগীত ; প্রভাতসংগীত ; স্বভাবসংগীত অর্থাৎ প্রকৃতিতে ঈশ্বরের মহিমাধর্শন ; সন্ধ্যা ও রজনীসংগীত ; ব্রহ্মোৎসবসংগীত । 'ভারতীয় সংগীতমুক্তাবলী'তে (১৩০০) নবকান্ত পঞ্চম অধ্যায়ে সংকলিত ব্রহ্মসংগীতগুলিতেও শ্রেণীবিন্যাস করেছেন—প্রসিদ্ধ ব্যক্তিদের উপদেশস্বচকগীত, উদ্বোধন বা বোধনসংগীত, প্রভাতসংগীত, সন্ধ্যা ও রজনীসংগীত, স্বভাবসংগীত (তরুণ প্রভি, হিমালয়দর্শনে, পর্বত সিদ্ধু পল্লী চন্দ্র সূর্য নদী পুষ্প ইত্যাদির প্রতি), সংসারের অনিত্যতা-বিষয়ক, ঈশ্বরের মাতৃভাবস্বচক, আরাধন। ও কৃতজ্ঞতাস্বচক, অমৃত্যুতাপ ও প্রার্থনা-প্রতিপাদক, আশা ও উৎসাহস্বচক, ভজন ও বন্দনা, ব্রহ্মোৎসবসংগীত, অমৃত্যু-সংগীত (জন্ম মৃত্যু বিবাহ শ্রাদ্ধ গৃহপ্রবেশ ও প্রতিষ্ঠা, ধর্মদীক্ষা, বর্ষশেষ বা নববর্ষ সংগীত), পিতৃমাতৃস্নেহসম্বন্ধীয় গীত, হিন্দি, মহারাষ্ট্রীয় গুজরাটি ওড়িশা ও সংস্কৃত ভাষায় ব্রহ্মসংগীত, নানক, কবীর ও তুলসীদাসের গীত, ব্রহ্মসংকীর্তন প্রভৃতি ।

ব্রহ্মসংগীতের (সাধারণ ব্রাহ্মসমাজ প্রকাশিত) দ্বাদশ সংস্করণে এই বিষয়-নির্দেশ আরও নতুন রূপ ধারণ করেছে । যেমন, প্রথম অধ্যায় 'উদ্বোধন' পর্যায়ে ব্রহ্মচিন্তা ও ব্রহ্মপূজায় আত্মান, (উষায় প্রভাতে সন্ধ্যায় ও রাত্ৰিতে), তাঁহাকে ভুলিও না, শান্তিলাভের জন্ত তাঁহার কাছে চল, শান্ত হও, মগ্ন হও, তাঁহার নাম গান কর, ঈশ্বরের স্বরূপ মহিমা করুণা, অভয় আশাস আনন্দ ইত্যাদি । দ্বিতীয় অধ্যায়ে 'আরাধনা ধ্যান ও বন্দনা' পর্যায়ে প্রভাত পূজার আয়োজন, ঈশ্বরের বিবিধ স্বরূপের সমাবেশ ও তুমি সত্য তুমি স্রষ্টা, তোমার বিচিত্র প্রকাশ, তুমি জ্ঞান তুমি প্রাণ তুমি বিধাতা, তুমি ধ্রুবতারা, তুমি অনন্ত, তুমি আনন্দ, অমৃত শান্তি, তুমি করুণাময় তুমি প্রেমময়, তুমি মা, তুমি পরম আত্মীয়, সর্বস্ব, তুমি এক, তুমি পুণ্যময়, পরিত্রাতা, তুমি স্নন্দর, ধ্যান, উপাসনাশেষ, বন্দনা, প্রণাম ইত্যাদি উপপর্ধ্যয়ে ভাগ করা হয়েছে । ব্রহ্মসংগীতের একাদশ সংস্করণের ভূমিকায় বা বিজ্ঞাপনে সম্পাদক লিখেছিলেন—২২

“বিষয়সূচীর দিকে দৃষ্টিপাত করিলে পাঠক নিশ্চয় ইহা অমূল্যব করিয়া স্বীকৃতি হইবেন যে ব্রহ্মসংগীতের গানের মধ্যে সংসারের সমস্ত প্রতিযোগের ও বিরোধের ভাব ক্রমশঃ বিলয় হইয়া আসিতেছে । অপরদিকে ঈশ্বরের করুণা প্রেম ও সৌন্দর্যের অনুভূতি, তৎপ্রসূত আনন্দ, ঈশ্বরের প্রতি নির্ভর, প্রকৃতজ্ঞচিত্তে দুঃখ ও সংগ্রামবরণ প্রভৃতি ভাবের গানের সংখ্যা বড়ই কম । পৃথিবীতে থাকিয়া পৃথিবীর সেবা করিয়া ধন্ত হইব, একটু অধিক মিলন ও স্নন্দর করিয়া রাখিয়া

যাইব, জীবনে ঈশ্বরের আদেশ পালনে আপনাকে অতদ্রুতভাবে নিয়োগ করিব, পাপত্যাগে দৃঢ়সংকল্প হইব—এই সকল ভাবের গান এখনও অধিক রচিত হয় নাই। অল্পতাপের ভাবটি অধিকাংশ গানে বেদনা ও বিলাপের আকারেই প্রকাশিত হইতেছে; অতি অল্পসংখ্যক সংগীতে তাহা আশা উত্তম ও সংকল্পের আকার গ্রহণ করিয়াছে। তৎপরে ইহাও বিবেচ্য যে, ধর্মজীবনে সত্যতার সাধনবিষয়ে সহায়তা করিতে হইলে সংগীতের ভাষা স্নানোদ্বাহ, স্পষ্ট ও সরল হওয়া আবশ্যক।”

ব্রহ্মসংগীতের বিষয়নির্দেশ সাধারণ পাঠক ও ব্রাহ্মধর্মাবলম্বী ভক্তের কাছে কী কারণে মূল্যবান ও প্রয়োজনীয়, এই ভূমিকা তা প্রমাণ করবে।

৪

ব্রহ্মসংগীত নামটি রামমোহনই প্রথম ব্যবহার করেছিলেন। তাঁর জীবিত-কালের মধ্যেই তাঁর নিজের লেখা বাঙলা ভাষায় রচিত কয়েকটি গান এবং অন্যান্য সহচর-বন্ধুদের রচিত গান প্রায় শত সংখ্যায় উপনীত হয়েছিল। অন্ত্যস্তানে ধর্মালোচনায় ভক্তিমূলক গীতযোজনার যে ঐতিহ্য রামমোহন প্রবর্তিত করেছিলেন, তা শতাব্দীকালের মধ্যেই সমগ্র বাঙালির জাতীয় সংস্কৃতির অঙ্গীভূত হয়ে গেছে। ১৭৫০ শকেব ৬ই ভাদ্র (১৮২৮ খ্রিস্টাব্দ ২০ আগস্ট) বুধবার ব্রাহ্মসমাজ প্রতিষ্ঠা উপলক্ষে অমুষ্ঠিত উপসনায় রামমোহনের তিনটি গান পরিবেশিত হয়—দুটি সংস্কৃত, একটি বাঙলা। বাঙলা গানটি হল ‘ভাব সেই বন্ধে’। এইভাবে গানের নৈবেদ্যে অন্ত্যস্তানের অধ্যাসজ্জায় নৈপুণ্য ক্রমশ বৃদ্ধি পেয়েছে—সেই ব্যাপারেও ব্রাহ্মসমাজই অগ্রণী। উনিশ শতকের নাগরিক জীবনে বিবাহ থেকে শ্রাদ্ধ, স্মৃতিতর্পণ থেকে গৃহপ্রতিষ্ঠা, দেশপ্রেম থেকে উপনয়ন, অন্নপ্রাশন ও মৃত্যুবেদনা—সর্বকাণ্ডেই অমূলক সংগীত সুরচিত সুবিহিত সুর-মূর্ছনায় অন্ত্যস্তানকে পূর্ণতা দান করেছে। জনৈক ভক্ত ব্রহ্মসাধকের এই মন্তব্য হাই নিতান্ত অতিশয়োক্তি ছিল না যে, “ব্রহ্মসংগীত নিরাশার আশা, কাঙালের অমূল্য রতন, ধনীর স্থায়ী সম্পদ, নিরাশ্রয়ের আশ্রয়, শোকাভূতের শান্তিবারি, রোগীর অমোঘ ঔষধ। ‘ভগবৎ সংগীতের মত এমন সর্বৌষধি আর নাই’।”^{১৩} একমাত্র ব্রহ্মোপাসকের পক্ষেই সম্ভব হয়েছিল সেদিন অসাম্প্রদায়িক মোহমুক্ত চিন্তে সর্বপ্রকার ধর্মসম্প্রদায়ের সংগীত থেকে গীত-নির্বাচন করে আপনাদের ধর্মোৎসবগুলিকে সুরসমৃদ্ধ করে তোলা। তাই ব্রহ্মসংগীতের ডালি দ্রুত বৃদ্ধি

পেয়েছে এবং বিভিন্ন সামাজিক সাংস্কৃতিক অহুষ্ঠানে সংগীতরচনার প্রেরণা অব্যাহত গীতিকারদের মধ্যেও সঞ্চারিত হয়েছে। ব্রাহ্মধর্মপ্রচারোদ্দেশ্যে নগরকীর্তনের প্রয়োজনীয়তা এবং ব্রাহ্মসমাজের মধ্যে সাম্প্রদায়িক বাঁটোয়ারা ও নতুন দলসৃষ্টিও নতুন নতুন গান সৃষ্টির ব্যাপারে সহায়ক হয়েছে তাতে সন্দেহ নেই। দ্বাদশ সংস্করণ 'ব্রহ্মসংগীতে' প্রদত্ত তথ্য ও অন্যান্য গ্রন্থ-পুস্তিকা-সংবাদ-স্বত্রে জানা যায় যে, ১৮৬০ খ্রিস্টাব্দের পূজাবকাশে তিনজন ব্রাহ্ম তরুণ কর্মী 'প্রধানত গানের দ্বারা ব্রাহ্মধর্ম প্রচারোদ্দেশ্যে' বনমান জেলার 'গুস্করা ও তরিকটবর্তী কয়েকটি গ্রামে অন্নদাপ্রসাদ চট্টোপাধ্যায় রচিত 'পুণ্যবাসিরে তোরা যাবি যদি' প্রভৃতি কয়েকটি সংগীত গেয়ে বেড়াতেন। কথিত আছে কলকাতায় ফিরে আসার পর তাদের সম্বর্ধনার জন্য প্রতাপচন্দ্র মজুমদার 'কে আমরা ডাক বিদেশী সাধু' গানটি বচনা করেন। 'ভারতবর্ষীয় ব্রাহ্মসমাজ' সংস্থাপনের পর অল্পমানিক ১৮৭৬ খ্রিস্টাব্দে মহাত্মা বিজয়কৃষ্ণ গোস্বামী ও প্রতাপচন্দ্র মজুমদার উক্ত দুই সমাজের জন্য পৃথকভাবে ব্রহ্মসংগীত রচনার ধারা প্রবর্তন করলেন। কেশবচন্দ্র-বিজয়কৃষ্ণের প্রভাবে ভারতবর্ষীয় ব্রাহ্মসমাজে যেমন বৈষ্ণবীয় ভক্তিবাদ প্রবেশ করল, তেমনি এল গোড়ীয় বৈষ্ণবধর্মের সাম্প্রদায়িক-সংগীত কীর্তনের চরিতক্রমণীয় প্রভাব। ১৮৬৭ সালেব ৫ অক্টোবর ব্রাহ্মসমাজে বিজয়কৃষ্ণের লেখা ব্রহ্মসংকীর্তন পরিবেশিত হয়। ১৮৬৮ খ্রিস্টাব্দের ২৪শে জ্যৈষ্ঠয়ারি অর্থাৎ ১১ই মাঘ মাঘোৎসবের দিন ভারতবর্ষীয় ব্রহ্মসমাজের ভিত্তিস্থাপনদিবসে ব্রাহ্মসমাজের প্রথম নগরসংকীর্তন গীত হয় ত্রৈলোক্যনাথ সান্যালের রচনা 'তোরা আয়রে ভাই'। পবনস্বরও একই দিনে মন্দির-প্রতিষ্ঠাকালে নতুন সংকীর্তন গীত হয়েছিল। এইভাবে নগরসংকীর্তনের রচনা ও প্রচার বৃদ্ধি পেল এবং সাধারণ ব্রাহ্মসমাজে বৈষ্ণবীয় ভক্তিমর্মের প্রভাব না এলেও কীর্তনের তরঙ্গ এসে লাগল। ১৮৮১ সালের ২২শে জ্যৈষ্ঠয়ারি সাধাবণ ব্রাহ্মসমাজের মন্দিরপ্রতিষ্ঠা উপলক্ষে নগরসংকীর্তন ব্যবহার তারই প্রমাণ। ভারতবর্ষীয় অথবা সাধারণ, যে কোনো ব্রাহ্মসমাজের গীতসংকলনেই নগরসংকীর্তনের ছড়াছড়ি। রবীন্দ্রনাথের কবিতাচর্চনা নগরসংকীর্তনের স্বরূপকে সম্ভবত সফল করতে পারেনি। তাই এই ঐতিহ্য উত্তরকালে রবীন্দ্রনাথের ব্যক্তিগত আধ্যাত্মিক উপলক্ষ্যে নয় পর-সংগীত সৃষ্টির ক্ষেত্রে নিমিত্ত হয়ে গেছে। সংস্কৃতিক এই ব্যক্তিগত আবেগের দ্বারা ১৯৩৭ খ্রিস্টাব্দে ব্রাহ্মসমাজে দেবকান্যকোণ-গীতন থেকেই সংস্কৃতিক। সংগীতের ভিত্তি ও মূল্যবোধ জানন্দ, শ্রমের ব্যয়না, সুখের উল্লাস, সৌন্দর্য্যবোধ ও উদ্ভবসংগীত ১৯৩৭ খ্রিস্টাব্দ

কবিপ্রাণের গভীরে প্রবেশ করেছিল। তাঁর আত্মস্মৃতি থেকে জানতে পারি হিমালয়ভ্রমণকালে গভীর রাতে 'যোগী জাগে' গানটি গাইতে তাঁর কী পুলক লক্ষ্যিত হত। আশ্চর্য কাব্যগর্ভ ব্রহ্মসংগীত রচনাবজ্র তরুণ ববীন্দ্রনাথকে যে তিনি পুরস্কৃত করেছিলেন, সে সংবাদ সুবিদিত। পবিবারে সংগীতশ্রোতের প্রবাহ তিনিই এনে দিয়েছিলেন এবং ব্রাহ্মসমাজে প্রতি অস্থানকে গানে গানে ভরিয়ে তোলার শিল্পের রূপকাব হিসাবে তাঁর নাম অবশ্যই অবগণযোগ্য হয়ে থাকবে। কবির জীবনস্মৃতি থেকে যখন শ্রীকৃষ্ণ সিংহেব এই গীতমন্ত রূপটির বর্ণনা পড়ি—“ইনি আমার পিতার ভক্তবদ্ধ ছিলেন। ইহারই দেওয়া হিন্দীগান হইতে ভাড়া একটি ব্রহ্মসংগীত আছে—‘অস্তরতর অস্তরতম তিনি যে—ভুল না রে তায়।’ এই গানটি তিনি পিতৃদেবকে শোনাইতে শোনাইতে আবেগে চোঁকি ছাড়িয়া উঠিয়া দাড়াইতেন। সেতারে ঘন ঘন ঝংকার দিয়া একবার বলিতেন—‘অস্তরতর অস্তরতম তিনি যে’—স্বাবার পালটাইয়া লইয়া তাঁহার মুখের সম্মুখে হাত নাড়িয়া বলিতেন—‘অস্তরতর অস্তরতম তুমি যে’।”—তখন শ্রীকৃষ্ণ সিংহের সঙ্গে মহাবিদেবের সংগীতমুগ্ধ গীতাবিষ্ট যুঁটিটি পাঠকের কল্পনায় প্রোদ্বাসিত হয়। রামমোহনের মতো মহাবিদেবও সংস্কৃত স্তোত্র রচনা করেছেন—বাঙলা ব্রহ্মসংগীতও রচনা করেছেন। তাঁর প্রদীপ-শিখাকেই রবীন্দ্রনাথ আরও শতশিখায় প্রোজ্জ্বল করে নিয়েছেন।

এই প্রসঙ্গে ব্রহ্মসংগীতের স্রবের দিকটিরও সক্ষিপ্ত আলোচনা করা যেতে পারে। ব্রহ্মসংগীতের বিপুল সংগ্রহতালিকায় যত অসংখ্য গীতকার আছেন, তাঁরা সকলেই স্রবকার ছিলেন না বলাই বাহুল্য। এমন কি রামমোহনেব সকল গান রামমোহনের দ্বারাই সুরাপিত, এবং কোনো সমর্থন মেলে না। রামমোহনের পৃষ্ঠপোষকতা ও আশ্রয়ে ব্রাহ্মসমাজে যে সব গায়কদের নিযুক্ত করা হত, সম্ভবত তাঁরাই সেই গানগুলির উপর সুরযোজনা কবতেন। ব্রাহ্মসমাজে নিজস্ব সর্বসময়ের জ্ঞাত গায়ক নিযুক্ত বাধা তখন থেকেই রেপুযাজে দাড়াই। রবীন্দ্রনাথ যে বিষয় চক্রবর্তীর কাছে গান শিক্ষা কবেছিলেন, তিনি দীর্ঘকাল আদি ব্রাহ্মসমাজের গায়ক ছিলেন। কবেো কারো দাবরণা, ‘আদি ব্রাহ্মসমাজ থেকে প্রকাশিত ‘ব্রহ্মসংগীত’ গ্রন্থের ৪৪ ভাগ পর্যন্ত উপনিষদ প্রাণ সঙ্গ গানের স্রব তিনিই দিয়েছিলেন।’^{২৭} রবীন্দ্রনাথের অন্ত্যতম সংগীতদীক্ষাগুরু যদুভট্ট এবং ব্রাহ্মসমাজের অন্ত্যতম গায়ক ব্রহ্মসঙ্গীতের সুরযোজনা করতেন।^{২৮} এদের সংগীতসাধনা ছিল প্রদীপ আদ্যমের, বাগ্যোপনিষদী মার্গসংগীতের। তাই ব্রহ্মসংগীতও বিজ্ঞ কালিকাল আদ্যমেরই গড়ে উঠেছিল। অথচ বাঙলায়

তৎকালীন সংগীতজগত তখন কবিগান-আখডাই-টপ্পার সুরে কণ্ঠমান ছিল। ব্রহ্মসংগীতে সে সব সুর এসেছে উনিশ শতকের শেষ দিকে।

সুতরাং ভারতীয় মার্গ বা রাগসংগীত যে বাঙলা ব্রহ্মসংগীতকে প্রভূত পরিমাণে পুষ্ট করেছিল সন্দেহ নেই। তানসেনী ঘরানার শিল্পী বাহাদুরসেনকে বাঙলাদেশে এনেছিলেন বিষ্ণুপুরের মল্লবংশীয় বাজা দ্বিতীয় রঘুনাথ সিংহ। এই বাহাদুরসেনের শিষ্যবর্গ রামশংকর ভট্টাচার্য, গদাধর চক্রবর্তী এবং তাঁর শিষ্যদের হাতে ব্রহ্মসংগীত সমৃদ্ধ হয়েছে, কারণ বহু ব্রহ্মসংগীতে তাঁরা সুরারোপ করেছিলেন। কেশবলাল চক্রবর্তী, ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী, অনন্তলাল গোস্বামী, রাধিকা গোস্বামী, সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় প্রভৃতি নামগুলিও অপেক্ষাকৃত পরবর্তীকালে ব্রহ্মসংগীতের সঙ্গে কোনো না কোনোভাবে সংশ্লিষ্ট। হিন্দিগান ভেঙে বাঙলাগান রচনা করা, বিশেষ করে ব্রহ্মসংগীত রচনা করা, ঠাকুর-পরিবারের প্রতিটি তরুণ শ্রুতার কাছে ছিল নেশার মতো। রবীন্দ্রনাথের মধ্য-যৌবনকাল পর্যন্ত রচিত রবীন্দ্রসংগীত এইভাবে মার্গসংগীতের দ্বারা সমৃদ্ধ এবং প্রতি বৎসর মাঘোৎসব ও একাধিক ধর্মসমাজের উৎসব উপলক্ষে রচিত অন্ত্যন্ত ব্রহ্মসংগীতগুলি সবই প্রায় হিন্দিভাঙা গান। অধ্যাপক বমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় একটি প্রবন্ধে লিখেছেন যে, রবীন্দ্রনাথ, “আন্তর্মানিক ১৮২২ খ্রীষ্টাব্দে সংগীতাত্যর্ঘ্য রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামী ও শ্যামসুন্দর মিত্রের সংস্পর্শে আসেন। ইহাদের নিকট বহুসংখ্যক ধ্রুপদ ও খেয়াল সংগ্রহ করিয়া তাহার অন্তরকবেণে ব্রহ্মসংগীত রচনা করেন। রবীন্দ্রনাথ রচিত ধর্মসংগীতের মূল হিন্দি-গানের অধিকাংশই রামপ্রসাদ বন্দ্যোপাধ্যায় প্রণীত সংগীতমঞ্জরী ও গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় প্রণীত সংগীত-চন্দ্রিকা গ্রন্থে প্রকাশিত আছে। এতদ্ব্যতীত ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী প্রণীত কর্ণকৌমুদী ও কুমুদন বন্দ্যোপাধ্যায় প্রণীত গীতসুহৃদসার গ্রন্থে কিছু কিছু মূল গান প্রকাশিত আছে।”২৭

রবীন্দ্রনাথের পূর্বে দ্বিজেন্দ্রনাথ সত্যেন্দ্রনাথ জ্যোতিষ্মনাথের হাতেই এইভাবে হিন্দিগান বাঙলা ভাষায় রূপান্তরিত হতে শুরু করেছিল। গণেন্দ্রনাথ ঠাকুরের ‘গাও হে তাঁহার নাম রচিত ঝার বিগধাম’ পরবর্তীকালে উৎকৃষ্ট ধর্মসংগীতরূপে পরিচিত। ঈন্দিরা দেবীচৌধুরানী লিখেছেন—

“আদি ব্রাহ্মসমাজের সংগীত সকল প্রকার হিন্দিসুরের একটি রত্নাকর বিশেষ, তা মন্বন করলে হেন হিন্দি রাগতাল নেই যা পাওয়া যায় না। এবং তার দ্বাদশ ভাগের প্রথম তিনভাগ বাদ দিলে শেষ নয় ভাগের অধিকাংশ গানই

বোধ হয় রবীন্দ্ররচিত। স্বদেশের ভাঙারে এই সংগীত ব্রাহ্মসমাজের একটি অপূর্ব এবং অক্ষয় দান যার ষথার্থ মূল্য কালে নিরূপিত হবে।”২৬

কালে হিন্দি রাগরাগিনীর পাশে বাঙলা লোকসংগীত বাউল-সারিগানের সুর, মধুকানের সুর, কীর্তনের সুর, জনপ্রিয় একাধিক গানের সুর গ্রহণ কবে অনায়াসে ব্রাহ্মসংগীত রচিত হতে থাকে। ব্রাহ্মসংগীত ১০ম সংস্করণের সূচীপত্রে দেখা যায়, এমন কি সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুরের ‘উচ্চা হয় সর্ব ভুলে, ছাড়ি মহা-কোলাহলে’ গানটি ক্ষেত্রমোহন শেঠের ‘আহা! আব কোথা যাব তোমাবে ছাড়িয়ে’ গানের সুরের উপর রচিত। এর উপর মহীশূর গুজরাটি প্রভৃতি প্রাদেশিক সুরের সাহায্যেও রবীন্দ্রনাথ ব্রাহ্মসংগীতের ভাঙার পূর্ণ করেছেন। বিদেশী ধর্ম-সংগীতের প্রভাবও দুর্নিরীক্ষ্য নয়। এইভাবে শতাব্দীকালের মধ্যে ব্রাহ্মসংগীত ষথার্থই এক সর্বসংগীতের মিলনমহাসমুদ্রে পবিণত হয়েছে এবং বাঙলা কাব্য-সংগীতের পরিণতি ও ভবিষ্যৎকে অনাগতকালের অসীম সম্ভাবনায় মুক্তি দিয়েছে।

৫

তথাপি ব্রাহ্মসংগীতসংকলনের অজস্র গানের দিকে তাকালে একটি কথা স্পষ্ট মনে হয় যে, ব্রাহ্মসংগীত রচনা অত্যন্ত সাধারণ ব্যক্তির পক্ষেও অত্যন্ত অক্লেশসাধ্য স্বচ্ছন্দ অনায়াস ব্যাপাবে পরিণত হয়েছিল। আপনাব পাপতাপ দূব করার জন্তু করুণাময় প্রেমময় ঈশ্বরের অন্তর্গত প্রার্থনা, কাতর অন্তরনয় আত্মনিবেদন প্রভৃতি একেছেয়ে প্রকাশভঙ্গি তো ছিলই, তাছাড়া অধিকাংশ রচয়িতাই সুরকার ছিলেন না, কোনো অভিনব স্রষ্টাব্য সুরের সাহায্যে তাঁরা পাননি। জনপ্রিয় সুরের বহু অনুরণে গান লিখবার জন্তু অনেকের কাব্যশ দুর্বল, ছন্দ গীড়িত এবং প্রকাশরীতি ব্যাহত হয়েছে।

ব্রাহ্মধর্মের মূল কথা নিরাকার উপাসনা ও সত্যধর্ম পালন। হিন্দুদের পৌত্তলিক উপাসনার সঙ্গে তার যে বিরোধই থাকুক না কেন, ধর্মের মূল বৈশিষ্ট্যে কোন বিরোধ নেই। কিন্তু ব্রাহ্মসংগীতগুলিতে ব্রাহ্মের মহিমা প্রকাশে ভক্তের আতিশয্য চূড়ান্ত হয়েছে। তাই মধ্যযুগীয় মঙ্গলকাব্যের মতই এই ধর্মসংগীতগুলি স্বধর্ম-মাহাত্ম্যখ্যাপন ও পরধর্মবর্জনের মনোভাবে পর্যবসিত হয়েছে। ভক্তির সরল গভীর ব্যক্তিগত আন্তরিকতাব বদলে একপ্রকার গোষ্ঠীকেন্দ্রিকতা ও সাম্প্রদায়িকতা স্পষ্ট হয়ে উঠেছে কোথাও। যেমন জৈনক অজ্ঞাত কবিরচিত এই পিতৃমহিমাসংগীতে—

পরম স্থখে রয়েছি পিতার কাছে আছি

আমার এখন কিসের ভয় ?

যখন পিতায় ছেড়ে থাকি তখনি যে দেখি

চারিদিকে আপদবিপদময় ।

এখন অনলের সাধ্য নাহি পোড়াইতে

সাগরের সাধ্য নাহি ডুবাইতে,

কাছে থাকিতে নাহি পর্যন্তের সাধ্য আঘাত করিতে

প্রতিশূল বায়ু অন্তকূলে বয় । ..

ঈশ্বরকে পিতা বলে সম্বোধন করা শাস্ত্রসম্মত হতে পারে, কিন্তু কাব্যসম্মত হয়ে ওঠে না—অধিকাংশ ব্রহ্মসংগীতের পিতৃবাচ্য পদগুলি তাই কবিত্ব পৌড়াদায়ক মনে হয়। রবীন্দ্রনাথও প্রথম জীবনে পিতৃনামে বহু গান রচনা করিয়াছিলেন যেগুলি আঙ্গুরিকতাহীন। একসময় কালক্রমে ব্রহ্মসংগীতে উদারতা প্রবেশ করেছে এবং ঈশ্বরকে পিতা বদলে মাতৃসম্বোধনে অভিহিত করা হয়েছে। এই প্রসঙ্গে নববিধান ব্রহ্মসংগীতের গীতসংকলনের এই মন্তব্যগুলি স্মরণীয়—

“ব্রহ্মসংগীতের সাদনাব মতো যখন আমরা প্রবেশ করি তখন দেখিতে পাই ভক্তিভাবের সঞ্চার ও বিকাশের সঙ্গে সঙ্গে, ব্রহ্মসংগীতে ক্রমে ক্রমে ব্রহ্মকে হরি মাতৃগীতলাদ প্রভৃতি ভক্তিচক্রে নামে সম্বোধন আরম্ভ হয় এবং সংগীতের মধ্যেও এই সকল নাম প্রতিষ্ঠিত থাকে। নিবাক্য ভাবের এই সকল ভক্তিরসাত্মক স্বমিষ্ট নামের ব্যবহার দ্বারা, কেমন স্নেহভাবে ভগবানের সামিধ্য ও মধুর সঙ্গ উপভোগ করা যায়, তাহার দৃষ্টান্ত অনেক নববিধান সাধকের জীবনে দেখা গিয়াছে। নববিধান যুগেই ব্রহ্মসংগীত এ বিষয়ে বিশেষ উৎকর্ষ লাভ করে। নববিধান সংগীত সংক্ষেপে ব্রহ্মসংগীতের ভক্তিপথপ্রণী বিশিষ্ট ব্যক্তি এই ভাব প্রকাশ করিয়াছেন, ‘নববিধান সংগীতেই ব্রহ্মতত্ত্ব বিকাশের উচ্চতম অবস্থা প্রকাশিত এবং ভগবানের সহিত অচ্ছেদ্য নিরবচ্ছিন্ন যোগ সর্বপ্রথম পরিস্ফুট’।” (ব্রহ্মসংগীত ও সংকলন)

ব্রহ্মসংগীতে মাতৃ-সম্বোধনাত্মক গানের সংখ্যাবৃদ্ধির জন্মই ‘ভারতীয় সংগীত-মুক্তাবলী’তে ব্রহ্মসংগীত পর্যায়ে ‘ঈশ্বরের মাতৃভাবচক্রে সংগীত’ নামে একটি পৃথক উপবিভাগ যোগ করা হয়েছে। এতে দীনেশচরণ বসু, কৃষ্ণচন্দ্র মজুমদার, যতনাথ চক্রবর্তী, শিশিরকুমার ঘোষ প্রভৃতি গীতরচয়িতার গান সংকলিত হয়েছে। অনেক গানে মাতৃসম্বোধন শেষ পর্যন্ত দেশাত্মবোধক গানে পরিণত হয়েছে, তাই অনেক ব্রহ্মসংগীতসংকলনে স্বদেশবিষয়ক গানও ব্রহ্মসংগীতরূপে

পরিচিত ও নির্দেশিত। রবীন্দ্রনাথের সুবিখ্যাত ‘জনগনমনঅধিনায়ক’ গানটি প্রথম গীত হয় ১৯১১ সালে কলকাতা কংগ্রেসের দ্বিতীয় দিনের অধিবেশনে (২৭ ডিসেম্বর), তারপর মার্চ ১৩১৮ সংখ্যায় তত্ত্বাবোধিনী পত্রিকায় প্রকাশিত হয়, তাতে গানের শিরোনাম ছিল ‘ভারতবিধাতা’ এবং নিচে লেখা ছিল ‘ব্রহ্মসংগীত’। ২৫ জানুয়ারি ১৯১২ তারিখে জোড়াসাঁকোয় মাঘোৎসব উপলক্ষেও এটি গীত হয়েছিল। ত্রৈলোক্যনাথ সান্যালের একটি গানের উদ্দিষ্ট ব্রহ্মমর্ষী, জননী না মাতৃভূমি, সহসা নিশ্চিত করে বলা যায় না—

মা আমাদের আমরা মায়ের আদরের ধন
 তাঁর প্রেমে বাঁধা সব বদ্ব্যসিগণ।
 ভ্রাতৃপ্রেম মহোৎসবে প্রাণে প্রাণে মিলে সবে
 গাও ভীম রবে জয়। বন্দেমাতরম্।

সুতরাং ব্রহ্মসংগীতে মাতৃসম্বোধন, মাতৃআবাহনা, মাতৃবন্দনা ক্রমশই বেড়ে চলেছিল। প্রসঙ্গক্রমে মেন-সংকলিত ‘বিবিধ ধর্মসংগীতে’র (১৩১৪) ব্রহ্মসংগীত ৮ সংকলিত গ্রন্থের সূচনায়^৭ তাই একটি সংস্কৃত ব্রহ্মসংগীতের পর মাতৃসংগীতও সংযোজিত হয়েছে। ব্রহ্মসংগীতে মাতৃব্যাকুল কয়েকটি ছত্রের উদাহরণ সংকলন করা যেতে পারে। জনৈক কাশ্যনাথ ঘোষ লিখেছেন—

খোল মা প্রকৃতি খোল মা দুয়ার কর আবরণ উন্মোচন
 তোমার মন্দিরে তোমার ঈশবে করিব অর্চন বন্দন।
 লহবে লহবে তুলিয়া তান গাইছে বিহগ তাঁব গুণগান,
 শুনিয়া সে গান ভেসে যায় প্রাণ আর কি মানে বারণ ॥

এ গান কেবল শাস্ত্রীয় ব্রহ্মসংগীত নয়, এর মধ্যে আধুনিক বুদ্ধিগ্রাস্থ মনের স্পর্শ আছে। আসলে ব্রহ্মসংগীত শিক্ষিত চারুশীলিত মার্জিত মনের সৃষ্টি, স্বভাবকবির কাব্যগীতি নয়। গ্রাম্যসংগীত, কবিসংগীত, উমাসংগীত সাধারণের সম্পত্তি, কিন্তু ব্রহ্মসংগীত কেবল বুদ্ধিজীবী আধুনিক সমাজমনেব ভিতরই সীমাবদ্ধ। শক্তিগীতি পদাবলীর কবি বিখ্যজননীকে মা বলে ডাকেন—সেই জননী আত্মাশক্তি মহামায়া জগতপালিকা ত্রিগুণাত্মকা। কিন্তু ব্রহ্মসংগীতকার প্রাপ্ত পদটিতে মা বলেছেন কেবল প্রকৃতিকে। সেই প্রকৃতি তথা বিখ্যপের মধ্য দিয়ে কবির আধুনিকতা স্পষ্ট। এই অসাম্প্রদায়িক মাতৃচেতনাই রবীন্দ্রনাথের ‘জননী তোমার করুণ চরণখানি’ এবং ‘তিমিরদুয়ার খোল’ গানগুলিতে কৃতার্থ হয়েছে। তবে ব্রহ্মসংগীতে মাতৃআস্থান যে প্রথাগত ধর্মভাবনার বাহন হয়নি একথা বলা

যায় না। অনেক গানেই মাতৃশব্দের ব্যবহার কেবল পিতৃশব্দের বিকল্পমাত্র।
যেমন কাশীচন্দ্র ঘোষালের এই পদটি—

আজি মধুর প্রভাতকালে মিলিয়ে সকলে
প্রীতি-অঞ্জলি দিব মায়ের চরণকমলে।
আজি শুনিবে মায়ের মধুর আশ্বান
তাঁহার চরণে মঁপবে মন-প্রাণ,
ভক্তিরসে গলে মা মা মা মা বলে
চল খাই মায়ের কোলে।... ..

এই সকল গানে মাতৃসমীপবর্তী হওয়ার আশ্বান ভক্তের কাছে সাম্প্রদায়িক
আশ্বান মাত্র। সমগোষ্ঠীভক্তির সংকেতমন্ত্রে যেন বিভিন্ন ব্যক্তিকে একত্র কর
হয়েছে—

চল চল ভাই মায়ের কাছে যাই ভাই ভাই মিলে
মোদেব কে আছে সংসারে দয়াময়ী বিনে ? (কাশীচন্দ্র ঘোষাল)
আমি একমুখে মায়ের গুণ বলি কেমনে
আর কোন মা আছে এমন করে পালিতে জানে ? (শিবনাথ শাস্ত্রী)
মা আছে আর আমি আছি ভাবনা কি আর আমাব
আমি মায়ের হাতে খাই পরি
মা লয়েছে সকল ভার। (মনোমোহন চক্রবর্তী)

অবগা শিক্ষিত বুদ্ধিবাদীরা সৃষ্টি বলে ব্রহ্মসংগীতে কবিশ্বরের স্বাভাবিক
উৎসার কম। তবে সচেতন বাকুনিমিতি ও ছন্দোদৃশলতা এতে কিছু দেখা
যায়। লক্ষণীয়, বাঙালি কাব্যসংগীত ধীরে ধীরে গানের অভ্যাস ছন্দ ত্যাগ করে
ভাবপ্রকাশের অন্তকূল আত্মগত ভাষনাব অন্তকূল, কবিতার স্বাভাবিক ছন্দকে
গ্রহণ করতে উত্তর হয়েছে। এই ছন্দের স্বাধীনতা ও গীতিরচয়িতাব স্বাভাব্য
ত্রৈলোক্যনাথ সান্যালের একটি গীতে প্রাপ্য। এতে স্থলপটভাবে মধ্যাত্মিক
ধ্বনিপ্রধান ছন্দের সংগীতমাদুর্ষ ফুটে উঠেছে, গানটি ষথার্থই সচেতনভাবে
আধুনিক কাব্যসংগীতের মর্যাদালাভের যোগ্য—

চিনি না জানি না বুঝি না তাঁহারে তথাপি তাঁহারে চাই
সজ্জানে অজ্ঞানে পরাণেব টানে তাঁর পানে ছুটে যাই।
দিগন্তপ্রসার অনন্ত আশাব আর কোথা কিছু নাই
তাহার ভিতরে যুগ্ মধুস্ববে কে ডাকে শুনিতে পাই।...
আছেন জননী এই মাত্র জানি আর কোন জ্ঞান নাই।.....

ছন্দের এই কাব্যধর্মিতা আর এক কবির গানে স্থখপাঠ্য—

তাইবোনে মিলে আয়রে সকলে গড়িব ভুবন নতন কবে
হৃদয়ে হৃদয়ে প্রেমেতে মিলায়ে গড়িব ভুবন নতন করে ।
তুখের রজনী হবে অবসান পাইবে ভুবন নবীন পরাণ
গাইবে এবার আনন্দের গান গড়িব ভুবন নতন কবে ।

(অমরচন্দ্র ভট্টাচার্য)

এই গানগুলিতে রবীন্দ্রনাথের কাব্যসংগীতের প্রভাব পড়েছে । কিন্তু বিষ্ণুরাম চট্টোপাধ্যায়ের একটি গানে বাউলের স্বরে রচিত ভক্তিবাদ কেবল কাব্যধর্মিতার জন্তই ব্রহ্মসংগীতেব অন্তর্গত হয়েছে, অন্যথায় এটি একটি উৎকৃষ্ট অসাম্প্রদায়িক ভক্তিসংগীত—

আমার মন ভুলালে যে	কোথা আছে সে ?
সে দেখে আমি দেখিনে	ফিরে যাই আশেপাশে ।
পেলাম পেলাম দেখলাম তাঁরে	এই সে বলে ধবি ধারে
বুঝি সে নয় সে হলে পবে	আব কি মন ফিরে আসে ।
বল দেখিবে তরুলতা আমার	জগজ্জীবন আছেন কোথা,
তোবা পেয়ে বুঝি কসনে কথা	তাই তোদের কুসুম হাসে ?
বলরে বল বিহঙ্গকুল	তোরা কার প্রেমে হয়ে আকুল
থেকে থেকে ডেকে ডেকে	উড়ে যাস কার উদ্দেশে ?

বিষ্ণুরামের ‘যিনি মহারাজ। বিশ্ব ধার প্রজ্ঞা’ ‘বাঙালির গানে’ উদ্ভূত আছে । এইটিও জনপ্রিয় উৎকৃষ্ট কাব্যগীতির নিদর্শন । স্বন্দরীমোহন দাসেব অনুকূল একটি গানও একালেব কাব্য পাঠকের দৃষ্টি এড়াবে না—

তুমি আমার প্রভাতকুসুমগন্ধ
বিগহ মধুরকণ্ঠ তুমি বিশ্বগীত ছন্দ ।
তরুণ অরুণজ্যোতি তুমি স্নিগ্ধ মলয়মন্দ
শিশিরধৌত কান্তি তুমি হৃদয়ে চিদানন্দ ।
স্নেহরঞ্জিত বদন তুমি প্রণয়হাসিত নয়ন
তুমি বিশ্বপ্রেম-মধুপূরিত ভক্ত হৃদরবিন্দ ।

রবীন্দ্রনাথের ‘প্রথম আদি তব শক্তি আদি পরমোজ্জ্বল জ্যোতি’ গানটির পূর্বাভাস পাওয়া যায় সত্যেন্দ্রনাথের একটি ব্রহ্মসংগীতে—

প্রথম কারণ আদিকবি শোভন তব বিশ্বছবি
তটিনী নিখর ভূধর সাগর সব কি স্তম্ভব নেহারি ।

রবিচন্দ্রদীপ জলে তারকা মুকুতা ফলে
 সুরভিকুসুম কুঞ্জকানন আহা কেমন মনোহারী ।
 বর্ণিবার কী শক্তি দিশি দিশি সৌন্দর্য ভাতি
 যুগে যুগে জীব অগণন মহিমা তব কবে কীতন
 ভাবে মগন নরনারী ।

৬

পৃথক বলা হয়েছে, ব্রজসংগীত রচনার মধ্যপথে, ঠাকুরবাড়ির কবিপ্রতিভার আগ্রহাতিশয্যে, বহুতর হিন্দীগানের সুরে বাঙলায় ব্রজসংগীত রচনার একটি বিপুল ও মহতী প্রেবণা দেখা দিয়েছিল। স্বয়ং রবীন্দ্রনাথও অজস্র ব্রজসংগীত হিন্দীগান ভেঙে রচনা কবেছেন। গানরচনার উদ্দীপনাই ছিল প্রবল, তাই কাবছের স্বাভাবিক ও স্বতঃস্ফূর্ত প্রকাশ বাধাহীন হতে পারেনি। এইজন্য ব্রজসংগীতের মধ্যে অনেকখানি অংশ একই ধরনের পুনরুজ্জীবিত, ভক্তিপ্রকাশের সহধর্মী গতানুগতিকতায় ক্রিষ্টবাক্য। যে ভক্তির আবেগ অষ্টাদশ শতাব্দীর মধ্যভাগ থেকে বাঙালি কবিদের শক্তিগীতিপদাবলীতে প্রণোদিত করেছিল, ব্রাহ্মধর্মের ভক্তি তা থেকে পৃথক, এ ভক্তি সচেষ্টি, বুদ্ধিগ্রাহ্য, মস্তিষ্কপ্রসূত। স্বতরাং ব্রজসংগীতের ভাণ্ডার সচেতনভাবে বহুঐতিহ্য ও প্রথা দিয়ে গড়ে তুলতে হয়েছে—তাঁই এই জাতীয় গানের নিজস্ব একটি ধারা ঐতিহাসিকভাবে গড়ে ওঠেনি। এ কথা সত্য যে, ব্রাহ্মধর্মাবলম্বীদের মধ্যে ও ব্রাহ্মসমাজে যে সকল দোষ প্রবেশ করেছিল, শত শত ব্রজসংগীতেও সেইগুলি প্রবেশ করেছিল। রাজনাবাসরণ বস্তু ব্রজগীতে ‘চরণ’ প্রভৃতি পৌত্তলিক শব্দের বিকল্পে আপত্তি কবে গেলেন।^{২৮} ‘ব্রজসংগীত ও সংকীর্তন’ পুস্তক থেকে তিনি একটি সংগীত দৃষ্টান্তস্বরূপ উদ্ধার করেছিলেন—

পিতা গো একবার হও যে উদয়
 করজোড়ে করি নিবেদন,
 দাড়াও একবার বক্ষস্থলে
 চরণ ধুই হে চক্ষের জলে
 লুটাইয়া পদতলে সফল করি জীবন ?.....

এই গানখানি উদ্ধৃত করে রাজনারায়ণ বলেন—“এই গীতে কতকটা কালী ঠাকুরাণীর ছায়া বেশে নূতন একরকম পৌরাণিক দেবতা সাজানো হইয়াছে। আর এক গীতে লিখা আছে—

আহা কি অপরূপ হেরি নয়নে
 মিলে বন্ধুগণে প্রীতিফুল হৃদয়ে
 ভক্তিকমল লয়ে
 করেন অঞ্জলিদান বিভূ চরণে ।
 তরুণ ভাত্তকিরণে প্রভাত সমীরণে
 মেদিনী অন্তরঙ্গিত নবজীবনে ।
 প্রকৃতি মধুবস্বরে ব্রঙ্গনাম গান করে
 আনন্দে মগন হয়ে পিতার প্রেমে ।
 উৎসবমন্দিরে আজ
 বিশ্বপতি ধর্মরাজ করেন বিরাজ রাজসিংহাসনে ।
 রেহময়ী মাতা হয়ে পুত্রকণ্ঠাগণে লয়ে
 বসেছেন আনন্দময়ী আনন্দধামে ।
 নিমন্ত্রণ করি সবে এনেছেন মা মহোৎসবে
 বিতরিতে প্রেমার ক্ষুধিত জনে ॥

—এই গীতে দিব্য অন্নপূর্ণা ঠাকুরাণী সাজানো হইয়াছে ।” রাজনারায়ণ বসুর মত ব্রক্ষণশীল ব্রাহ্মের কাছে যে মাতৃনাম বা মাতৃরূপক ব্রাহ্ম আদর্শের পরিপন্থী ও ত্রুটিপূর্ণ, পরবর্তী কবিরা তাই নিবিচারে গ্রহণ করেছেন । আবার রাধাকৃষ্ণ প্রসঙ্গ ও ব্রঙ্গসংগীতে কেন থাকবে, এই নিয়েও পরবর্তীকালে কিছু সমালোচনা হয়েছে । তত্ত্ববোধিনীতে প্রকাশিত একটি প্রবন্ধে এইরূপ মন্তব্য পাই ২২—

“নববিধানীরা রাধাকৃষ্ণের প্রেমগান করেন, ভক্তিকাতর প্রধান আচার্যগণ এই কথা বলাতে ‘সন্ডে মিরর’ [Sunday Mirror] তাহার প্রতিবাদ করিয়া বলেন যে, নববিধানীরা কখন রাধাকৃষ্ণের প্রেমগান করিয়া বেড়ান না । আমরা নিজে যে নববিধান সংগীতটি উদ্ভূত করিয়া দিলাম, পাঠক দেখিবেন, এ সংগীত গান করাকে রাধাকৃষ্ণের প্রেমগান বলা যায় কিনা—

সিদ্ধ ভৈরবী আড়াঠেকা

বাজাও বিবেকবংশী হরিহে নিঃশ্বাস পবনে
 ভূলাও মোহন স্বরে মনোবৃত্তি সখীগণে ।
 ভক্তিশ্রুনাঙ্কলে প্রীতিকদম্বমূলে
 বিহর আনন্দে সদা হৃদয় রাধিকাসনে ।
 নব নব বেশ ধরি ওহে রসময় হরি
 দেখাও রূপমাধুরী নিত্য চিত্তবৃন্দাবনে ।

নানারসে কর কেলি ভক্তবৃন্দ সঙ্গে মেলি ।

বাজাও মুরলী স্থধারবে মধু কুঞ্জবনে ।

যে ক্বনি করি শ্রবণ শ্রীচৈতন্য অচেতন,

ঈশ মুখা শাক্যজন আদি যত দেবগণে ।

—পাঠক দেখুন, এই গীতে রাধাকৃষ্ণের প্রেমসম্পর্কীয় সকলই রহিয়াছে—
'বৃন্দাবন', 'সখীগন', 'বংশী', তাহার 'মোহন সুর', 'যমুনাকূল', 'কদম্বমূল',
'কুঞ্জবন', 'কেলি', 'বিহাব', ইত্যাদি। এই সংগীতটি রূপকচ্ছলে রাধাকৃষ্ণের
প্রেমগীত বটে, কিন্তু ভারতের ইতিহাস দ্বারা উপদিষ্ট হইয়া আমরা বলিতেছি
যে, অচিরাত্ রাধাকৃষ্ণের রূপকার্য না থাকিয়া রাধাকৃষ্ণই থাকিবে।"

অপৌত্তলিক ব্রহ্মোপাসনায় রাধাকৃষ্ণের রূপমূর্তির ধ্যান নিমিত্ত হলেও
বাঙালির অসাম্প্রদায়িক সহিষ্ণু ও উদার ধর্মচেতনায় যেমন শ্যাম ও শ্রামায়
অদ্বৈতকবণ ঘটেছে, তেমনি ব্রহ্ম ও বৃন্দাবনের মধ্যেও বস্তুত তীব্র বিরোধ গড়ে
ওঠেনি—ভক্তবোধিনীর সতর্কতা সত্ত্বেও না। রবীন্দ্রনাথও তাঁর কবিজীবনের
সূচনা থেকে রাধাকৃষ্ণের রূপকল্প ব্যবহার কবেছেন, ব্রহ্মসংগীতে না করলেও
অন্তান্ত সংগীতের ক্ষেত্রে অস্তুত তাঁব এই স্পর্শকাতর মনোভাব ছিল না।
তা ছাড়া ব্রহ্মসংগীতেব বৈচিত্র্য সৃষ্টিব জন্ম রামপ্রসাদী ও কীর্তনের সুর গ্রহণ করা
যায়, নামসংকীর্তন প্রবর্তন করা যায়, কেবল রাধাকৃষ্ণ বংশী বৃন্দাবন ব্যবহাব
করলেই ব্রহ্মোপাসনা দূষিত হবে? বলা বাতুল্য এই আচারনিষ্ঠ সংস্কারবাদ
থেকে সামগ্রিকভাবে ব্রহ্মসংগীত মুক্ত থেকেছে।

রামমোহনের ব্রহ্মসংগীতগুলি ছিল সংসারীমানবের বৈরাগ্যসংগীত, বিষয়কর্ম-
দাস চিন্তের কাছে পারত্রিক মুক্তির জন্ম ব্যাঘাতানুষ্টির গীতপ্রয়াস। শুধু
কঠোর জ্ঞানবাদী বৈরাগ্যপ্রচারই সেগুলির ধর্ম। ভগ্নকর শেবেব সেদিনেব
অশরীরী শিহরণসঞ্চার, নড়রিপুঃ হঃসহপীড়ন, কাল-দীবরের করাল জালবিস্তার—
এই সকল তাত্ত্বিক প্রসঙ্গ প্রথম যুগের ব্রহ্মসংগীতগুলিকে আচ্ছন্ন কবে রেখেছিল।
কিন্তু কালক্রমে ব্রাহ্মধর্মের রূপ বদলাল, জ্ঞানেব সঙ্গে ভক্তি এল, প্রেম এল।
ব্রহ্মসংগীতেও এল জীবনাসক্তি, প্রকৃতিপীতি ও বিগ্ধচেতনা। সত্যেন্দ্রনাথ-
জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ব্রহ্মসংগীতগুলি সূক্ষ্মভাবে পাঠ কবলেই তার প্রমাণ মেলে।
ব্রহ্মসংগীতের সম্পূর্ণ একটি সংকলন, গীতিকাব্যদের পূর্ণ তালিকা ও তাঁদের
সম্পর্কে প্রাসঙ্গিক তথ্যাদি সংগ্রহ কবে ব্রহ্মসংগীতের দারাবাহিক বিবতনের
ইতিহাস রচনার প্রয়োজন আছে।

১। “মির্জা মহাশয়ের সমীপে সংগীতশিক্ষা সময়ে মহাত্মা রামমোহনের হৃদয়ে অধৈতবাদিতার বীজ প্রথমে রোপিত হয়।” গীতলহরী—অমৃতলাল বন্দ্যোপাধ্যায়

২। “ধর্মপ্রচাবক ও মহাত্মা রামমোহন বাবু”—তত্ত্ববোধিনী পত্রিকা, বৈশাখ ১৮০৮ শকাব্দ (১৯৯০)

৩। গীতবত্ত (২য় সংস্করণ) ১৯৬০

৪। মধুস্মৃতি—নগেন্দ্রনাথ সোম

৫। এক্সসংগীত, ১০ম সংস্করণ, সাধাবণ ব্রাহ্মসমাজেব কার্যনির্বাহক সভাব অনুমতানুসাবে প্রকাশিত, ব্রহ্মাব্দ ৯২। [ইম্প্রিবিয়াল লাইব্রেরিৰ তালিকাভুক্তিৰ তারিখ ১৮ জুলাই, ১৯২০]

৬। ববীন্দ্রজীবনী—প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়, ১ম খণ্ড ৪র্থ সংস্করণ, পৃঃ ২৭

৭। “ব্রাহ্মসমাজেব Church music বা খ্রীষ্টীয় যাজনসংগীতের অনুকরণে ব্রহ্মসংগীত নামে একশ্রেণীর ভাগবতী গীত গাওয়া হইত। এই ভাগবতী গীতিরচনাৰ স্বেচ্ছাপাত করেন স্বয়ং বাজা বামমোহন।” ববীন্দ্রসংগীত পরিমণ্ডল—জয়দেব বাবু

৮। ‘একমেবাদ্বিতীয়ম্ বা ব্রহ্মবিষয়ক গীতসমূহ/যাহা ব্রাহ্মসমাজে উপাসনাকালীন সংগীত হয়/ তত্ত্ববোধিনী সভা/২ আশ্বিন ১৭৭৫ শক/কলিকাতা/তত্ত্ববোধিনী সভাব বহুলায়ে মুদ্রিত হইল।’ প্রভাতকুমার ববীন্দ্রজীবনীর পুৰ্বোক্ত মন্তব্যের পাৰ্শ্বটীকায লিখেছেন, “সাধাবণ ব্রাহ্মসমাজ অন্তর্ভুক্ত ব্রাহ্ম যুবসমিতি কর্তৃক প্রকাশিত ‘ব্রহ্মসংগীত’ গ্রন্থে বাজা রামমোহন বাবু, তাঁহার অনুবর্তী ও বঙ্গগণ কর্তৃক বচিতি কলিকাতা ব্রাহ্মসমাজে সাপ্তাহিক আবাধনাকালীন গীতেব সংখ্যা ১০৪টি।”

১০। অবশ্য ব্রাহ্মসমাজেব পক্ষ থেকে ‘ব্রহ্মসংগীত’ নামক একটি গীতসংগ্রহ ১৮০০ শকাব্দে অর্থাৎ নবকান্ত চট্টোপাধ্যায়েব সংকলন প্রকাশেব ১৫ বৎসর পুনেই প্রকাশিত হয়। সেই সংগ্রহেব সুলনাথ নবকান্তেব সংগ্রহ আবেও উন্নত ও প্রণালীবদ্ধ। সর্বোপরি নবকান্ত কবিদেব নাম সংগ্রহ করেছিলেন। নবকান্ত চট্টোপাধ্যায় সম্পাদিত ‘ভাবতীয় সংগীতমুক্তাবলী’তেও (তৃতীয় সং ১৮৯৩) ৫৫ ব্রহ্মসংগীত সংকলিত হয়েছ (নবকান্ত স্বয়ং ব্রাহ্মসমাজভুক্ত ছিলেন, পবে বিজ্ঞেন্দ্রলাল ঠাকুরেব পুত্রবে সঙ্গে ৫৮ কন্যাব বিবাহ হয়)। এই গ্রন্থে আবেও উল্লেখযোগ্য যে, কৃষ্ণানন্দ বাসেব ‘সংগীতকল্পদ্রুম’ ‘নিগুন গান’ পর্যায়ে বামমোহন, দেবেন্দ্রনাথ, গিবীন্দ্রনাথ, যোগেন্দ্রনাথ ঠাকুরেব গান সংকলিত হয়েছিল। ব্রহ্মসংগীত-সংকলনেব এই প্রয়াস আদি ব্রাহ্মসমাজেব পূর্ববর্তী ঘটনা।

১১। ‘সংগীত সংগ্রহ/পঞ্চম ভাগ/শ্রীনবকান্ত চট্টোপাধ্যায় কর্তৃক প্রকাশিত/ইষ্ট বেঙ্গল প্রেস—সন ১৮৮১/১৯০৮। ১০ঠি মাঘ/ ১ম সংস্করণ/শ্রীনবীনচন্দ্র দে সিংহ/প্রকাশকেব নিকট প্রাপ্তবা/মূল্য ৭শ আনা।’

১২। ‘ভাবতীয় সংগীতমুক্তাবলী’ৰ ভূমিকায নবকান্ত তাই সর্গোবেব বলেছেন—“ব্রহ্মসংগীত-গুলিব ব্যচিতিৰ নাম আমবা সর্বপ্রথম প্রকাশ কবি।”

১৩। ‘ব্রাহ্মসমাজে উক্ত আদর্শ ও আমাষিগেব বর্তমান আধ্যাত্মিক অভাব,’ বাজনাৰাষণ বহু দ্বারা অভিযুক্ত, কলিকাতা চৈত্র ১৭২৬ শকাব্দ

১৪। ‘ব্রহ্মসংগীত ও সংকীর্তন (দ্বিতীয় ভাগ)/ভাবতবরীষ ব্রাহ্মসমাজ/পঞ্চাশোত্তম মহোৎসবে/হৃদেব বদ্যায় কচিব...ইত্যাদি ভাগবতোক্ত শ্লোক/কলিকাতা/১নং কলেজ স্কোয়ার, ইণ্ডিয়ান মিবার যন্ত্রে/শ্রীপূর্ণচন্দ্র দে দ্বারা মুদ্রিত/শকাব্দ ১৮০১/১০ই মাঘ।’

১৫। ব্রহ্মসংগীত ও সংকীর্তন। তত্ত্ববোধিনী সংস্করণ, ব্রহ্মাব্দ ১১২, শকাব্দ ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দ ১৯৫৮।

১৫। “এখানে ছুঃখের সহিত ইহাও বলিতে হইতেন, নতুন গানের স্থান করিবার জন্য, পূর্ব পূর্ব সংস্করণেব কতকগুলি পুৰাতন গান, যাহা আজকাল সাধাবণত ব্যবহৃত বা গীত হয় না, পরিত্যাগ করিতে হইল।” (ব্রহ্মসংগীত ও সংকীৰ্তন, ১২শ সংস্করণেব ভূমিকা)

১৬। সংগীতরসতরঙ্গিব আধাপত্রটি এইরূপ—“৫ তৎসৎ/ব্রহ্মবিষয়ক সংগীত ১/রসতরঙ্গিব নাম গ্রন্থ ১/সামবেদানুকরণম/উপকরণিকা ১/...দ্বাবকানাথ গঙ্গোপাধ্যায়/প্রণীত ১/শ্রীশ্যামচন্দ্র গঙ্গোপাধ্যায়/প্রকাশিত/সন ১৩০০ সাল।”

১৭। “গবীরেব গান/ (ধর্মবোধ ও মানব নিবাবণাদি বিষয়ক)/১৮৮০ শক (১৯০০)/ হাবডা/নববিধান প্রাক্ষসমাঞ্জ ।” (প্রাক্ষসমাঞ্জ, ১৭শ সংস্করণেব ভূমিকা)

১৮। শতগান (১৯০০) “Hundred songs by celebrated composer set to Indian music.”

১৯। ব্রহ্মসংগীত স্ববলিপি (৩ খণ্ড)—প্রাচীন ও সাধাবণ বাক্ষসমাঞ্জ প্রণীত জনপিয় গানের স্ববলিপি পুস্তক (১৯৫৫)

২০। নববিধান বাক্ষসমাঞ্জ পট্টন জনপিয় একশোটি গানের স্ববলিপি (১৯৫৫), স্ববলিপি কার সত্যভূষণ গুপ্ত

২১। “ব্রাক্ষসমাঞ্জের আবহাওয়ায় চমকিত করিয়া আমবা বাসাকাল হইতে বহুবিধ সংগীত শুনিয়া আসিতেছি, কাব্য সকল প্ৰকাৰ সাম্প্রদায়িক অনুষ্ঠানে এবং জ্ঞানভক্তিমননিত উপাদানায় গানই প্রধান উপকরণ”—শেফালিকা শেঠ (রবীন্দ্রসংগীত-প্রসঙ্গে)

২২। ব্রহ্মসংগীত—১১শ সংস্করণেব বিজ্ঞাপন, সাধাবণ বাক্ষসমাঞ্জের সংগীতপঞ্চাংক-কমিটির সম্পাদক, শ্রীমতীশচন্দ্র চক্রবর্তী লিখিত, ডিসেম্বর ১৯৩১

২৩। কাঙালীচরণ সেন—ব্রহ্মসংগীত স্ববলিপি, ৫ত্বর্গ খণ্ড, ভূমিকা

২৪। জয়দেব বার—ববীন্দ্র সংগীতপরিমণ্ডল। ৩৭৫, এই তথা সন্দেহাত্মক নয়। পদসম্বৃত স্মৃতি—“এগাবো বৎসব বরনে বিষ্ণুচন্দ্র বামমোহনপ্রতিষ্ঠিত ব্রাক্ষসমাঞ্জে যোগ দেন এবং ১৮৮০ হইতে ১৮৯৭ পর্যন্ত সমাজের গায়করূপে সাপ্তাহিক অবিরামে একটি দিনের জন্যও অনুপস্থিত হন নাই। আদি বাক্ষসমাঞ্জের সংগীত প্রথমে ১০ গানের মধ্যে ২৫০টি গানে বিভক্ত হইত। সংস্করণ কবেন বলিয়া অনুমান।” ববীন্দ্রজীবনী ৪র্থ খণ্ড সংস্করণ (১৯৩৭)। পণ্ডিতবৃন্দ প্রকৃত অনুমানের উপরই নির্ভর কবেচেন, প্রমাণেব উপর নয়। এই পদসম্বৃত দ্বিতীয় ‘রবীন্দ্রসংগেব প্রথম সংগীতগুচ্ছ’—দিলীপকুমার মুখোপাধ্যায়, দেশ বৈশাখ সাহিত্যসংখ্যা ১৭৬৮

২৫। ‘ভারতীয় উচ্চাঙ্গসংগীতে রবীন্দ্রসংগেব দান’—রবীন্দ্রচন্দ্র বসু প্রণীত। শেফালিকা শেঠ-রচিত ‘রবীন্দ্রসংগীত প্রসঙ্গ’ গ্রন্থেব অন্তর্ভুক্ত প্রবন্ধ

২৬। ‘সংগীত রবীন্দ্রনাথ’ ভূমিকা, উৎসর্গ—উদ্ভিদা শেঠীচৌধুরানী। এই প্রসঙ্গে তাহাও উল্লেখযোগ্য—“round about this time a totally different atmosphere pervaded this family atmosphere at Jorasankar, viz., that of our Hindusthani or what is now called classical music. Maharaj Govindramna Tagore was a great patron of this school and many well-known masters, who visited his house. The poet himself had learnt the harmonium from his brother, Sanjura slung on his shoulder, used to go and take lessons from these masters. Though the poet never formally registered himself as the disciple of any

preceptor by tying the coloured thread round his wrist, as was the prevailing custom—yet he naturally imbibed the spirit of Hindusthani music from the surrounding air and sky and earth. Among these master singers may be mentioned the names of Jadu Bhatta, Moulabuksh, and Bishnuram Chakrabarti of his boyhood days, and later on, Radhika Goswami of Bishanupur. He also received some singing lessons in childhood from the music-mad Srikantha Sinha of Raipur”—Songs of Rabindranath Tagore by 'Indira Devi Chawdhurani, from Centenary Number, Rabindranath Tagore. Sangeet Natak Akademi

১৭। এই গ্রন্থে 'ওঙ্কসংগীত ও সংকীৰ্তন' অংশে মোট ৯১৭টি গান আছে

২৮। 'ব্রাহ্মধর্মের উচ্চ আদর্শ ও আনাদিগেব বর্তমান আধ্যাত্মিক অস্তিত্ব'—রাজনারায়ণ বসুর দ্বারা অভিযুক্ত

২৯। তত্ত্ববোধিনী পত্রিক ১৮৯৩ সালের অগ্রহাষণ সংখ্যা, নববিধান প্রবন্ধের পৃষ্ঠাটীকা, পৃঃ ৭৫১

বাঙলা কাব্যসংগীত : দেশাত্মবোধক গীতি

১

বাঙলা কাব্যসংগীতের ইতিহাসে দেশাত্মবোধক সংগীতের স্থান উল্লেখযোগ্য, যদিও কোনো বিশেষ কালপর্বে এই পর্যায়কে সীমাবদ্ধ রাখা যায় না। ইংরাজ শাসনের দ্বিতীয়ার্ধের অন্তত এক শতাব্দী বাঙালির স্বদেশচেতনা তার শিল্প-সাহিত্য সংগীতে অজস্র প্রাণস্পন্দিত ধারায় প্রবাহিত হয়েছে এবং আজও, এই স্বাধীন ভারতবর্ষেও এর ক্ষান্তি নেই। বিভিন্ন ঘটনায়, রাজনৈতিক সংকোচে, উত্তেজনায়, আঘাতে, প্রতিবাদে এই স্বদেশচেতনা কখনও উত্তাল হয়ে উঠেছে, কখনও এর বেগ বনাস্তুরালে প্রবাহিত ক্ষীণশ্রোত। নদীর মত নিঃশব্দ-সঞ্চারী, কিন্তু অ-বচ্ছিন্ন থেকে গেছে। যে কোনো দেশের সংগীতের ইতিহাসেই স্বদেশচেতনার একটি অগ্রমুখী ভূমিকা আছে। মাহুষের যে কটি হৃদয়বৃত্তি শিল্প ও ললিতকলাকে প্রবুদ্ধ করে, স্বাধীনতা, স্বদেশপ্রেম ও স্বদেশপ্রীতি তাদের অগ্রতম। বিশেষত ঐপনিবেশিক শাসনভুক্ত দেশগুলিতে মধ্যবিত্ত বুদ্ধিজীবীদের নব-জাগৃতির ইতিহাসে স্বদেশচেতনার স্থান ঐতিহাসিক। সর্বজনীন মানবতার প্রথম পবই হল দেশকেদ্রিকতা। যে গানে বা কাব্যগীতে স্বদেশের প্রতি বন্দনা ও অস্তরাগ জ্ঞাপন করা হয় তাকেই স্বদেশী গান বলা যেতে পারে। এই 'অস্তরাগ-প্রকাশ' বৈষ্ণবায় মানের মত সহিতুক বা নিষ্ঠিতুক। কখনও স্বদেশের সৌন্দর্য-ঐশ্বর্য, ভৌগোলিক-ঐতিহাসিক মাহাত্ম্যে পুলকিত হয়ে, কখনও তার দুঃখে দারিদ্র্যে ব্যথিত হয়ে এই চেতনা জন্মতে পারে। সমকালীন কোনো ঘটনা এই চেতনা উদ্বুদ্ধ করতে পারে, অথবা চিরস্মরণীয় মাতৃভূমিকে বহির্দৃষ্টি-নিঃস্পন্দভাবেও স্মরণ করতে বাধ্য নেই। স্বদেশিকতা সচরাচর গানকে আশ্রয় করে বেশি কারণ মানবমনে গানের প্রভাব সমধিক। স্বদেশের ভৌগোলিক সীমা, তার ইতিহাস-ঐতিহ্য, মানবিকতার উত্তরাধিকার ও প্রাকৃতিক সম্পদ এই সব নিয়েই স্বদেশের সংজ্ঞা গড়ে ওঠে। আর জনকল্যাণ, দেশমাহাত্ম্য উপলব্ধি, আত্মসংগের আহ্বান, কর্তব্যবুদ্ধির জাগরণ, আত্মস্বাভিত্ত্য, দেশের দুর্গতদের জন্তু দৈন্যের কাছে মাস্তুলিকপ্রার্থনা সবই স্বদেশিকতার অন্তর্ভুক্ত। স্বদেশপ্রেমের প্রথম যুগ ইতিহাসচেতনা ও আত্মগোঁড়াবে মোহাক্ষ, পরবর্তী যুগ মিশ্র প্রকৃতির। স্বদেশচেতনা কখনও অবজ্ঞাতের পুনরুদ্ধারে অভিনিবিষ্ট হয়। লেই স্বত্রে লোকসংগীতের স্বর দেশাত্মবোধক গানে গুরুত্ব ও প্রাধান্য পেয়েছে। প্রাকৃতিক সম্পদ ও ভৌগোলিক অঞ্চলের

প্রতি অতিলৌকিক সৌন্দর্য-আরোপ স্বদেশবোধক কবিমনের একটি অত্যাগ্রহী লক্ষণ। বাঙলা দেশাত্মবোধক কাব্যসংগীতে নিম্নলিখিত বিষয়বিভাগ পাওয়া যায়।

১. সর্বজনীন মানবতার মাহাত্ম্য ও দৈবী কল্যাণকামনা ২. ভারত-সংগীত ৩. বঙ্গসংগীত ৪. প্রাকৃতিক ঐশ্বর্যবন্দনা ৫. ঐতিহাসিক ঘটনার গৌরবশ্রুতি ৬. জন্মধন্যতা প্রচার ৭. পরাধীনতার জন্তু ক্ষোভপ্রকাশ এবং পূর্বগৌরবলুপ্তির জন্তু লজ্জা নৈরাশ্র ও জাগরণের বৃদ্ধ আহ্বান ৮ ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যবাদের আত্মপ্রকাশ ৯. ঐকশক্তির মাহাত্ম্য ১০. একক আত্ম-শক্তিতে বিশ্বাস ১১. সমসাময়িক ঘটনাপ্রতিগান ১২. বাঙলা ভাষা-বিষয়ক।

বাঙলা ভাষায় লেখা দেশাত্মবোধক গানে তিন জাতীয় সুর প্রচলিত আছে—রাগরাগিনী-ভিত্তিক মিশ্র সুর, লোকসংগীতপ্রতি সুর, বিদেশী সুর বা ব্যাণ্ডের সুর।

২

বাঙলাদেশে স্বদেশপ্রেমাপন্ন সংগীতের স্রষ্টাপাত করে থেকে, নির্দিষ্ট করে বলা কঠিন। জাতীয়তাবোধ-জাগরণের প্রথম দিকে বাঙালি কবির সাংগীতিক চেতনা যথোচিত বিকাশ লাভ করেনি। অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষভাগে লেখা হয়েছিল, এমন কোনও দেশাত্মবোধক গানের সন্ধান পাওয়া যায় না। অষ্টাদশ শতকের মধ্যভাগ থেকে উনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগ পর্যন্ত বাঙলা দেশের অন্ততম শ্রেষ্ঠ কাব্যসংগীতকার নিধুবাবু জীবিত ছিলেন, কিন্তু তিনি প্রেমমনস্কের স্থনিপুণ রূপকার ছিলেন, স্বদেশচেতনার নয়। তবে আধুনিকতার প্রথম লক্ষণ যে ব্যক্তিস্ববোধ তা বাঙলা ভাষাকে কন্দ্র করে নিধুবাবুর মনেই প্রথম স্ফুরিত হয়েছিল। মাতৃভাষার মহিমা নিধুবাবুই সর্বপ্রথম উচ্চারণ করেছিলেন—

নানান দেশের নানান ভাষা
বিনা স্বদেশী ভাষা পুরে কি আশা।
কত নদী সরোবর কিবা ফল চাতকীর
ধারাজল বিনে কত ঘুচে কি তৃষা ॥

ডক্টর শশিভূষণ দাশগুপ্ত বাঙলা স্বদেশী গানের বীজ সন্ধান করেছেন পূর্ব যুগের শক্তি-উপাসক কবিদের মাতৃসাধনার মধ্যে—

“কংগ্রেস-আন্দোলনের আরম্ভের সঙ্গে ভারতবর্ষের জাতীয় আন্দোলনের

আরম্ভ নয়। ইহার প্রস্তুতি চলিতেছিল অনেকদিন পূর্ব হইতেই। বাঙলা দেশে দেখিতে পাই, এই ক্ষেত্রপ্রস্তুতি চলিতেছিল সাহিত্য ও সংগীতের মাধ্যমে।... ..

বাঙলা দেশ মাতৃপূজার দেশ, দেশকে এখানে প্রথম হইতেই চৈতন্যময়ী প্রেমময়ী দেবী বলিয়া গ্রহণ করা হইয়াছে। পৌরাণিক মাতৃপূজা এবং নবদীক্ষায় লব্ধ দেশমাতৃকার পূজা এখানে অবাধে মিলিয়া মিশিয়া একেবারে এক হইয়া গিয়াছে”।^৩

কিন্তু মাতৃসাধনার সঙ্গে দেশবন্দনার মিশ্রণ হিন্দুমেলার পূর্বেই ঘটেছিল, এমন দৃষ্টান্ত পাওয়া যায়নি। তবে, প্রথম যুগে দেশভক্তির সঙ্গে ঐশীভক্তির নিবিড় সম্পর্ক ছিল। বিশ্বসৃষ্টির কারুরূতের প্রতি শ্রদ্ধানিবেদনের ভঙ্গিটি পরবর্তীকালে মাতৃভূমির স্রষ্টার উপর আরোপিত হয়েছে। রামমোহনই এদেশে জাতীয় জাগরণের পুরোধা এবং ভারতবর্ষে প্রথম সমাজ-আন্দোলনের সূচনাকারী।^৪ তিনি বাঙলার প্রথম ব্রহ্মসংগীতকার। তাঁর ব্রহ্মভক্তির মধ্যে পরবর্তী দেশভক্তির গুঞ্জন শ্রুতিগোচর হয়। স্বদেশ শব্দটি তাঁর ব্রহ্মসংগীতেই প্রথম পেয়েছি—

কি স্বদেশে কি বিদেশে যথায় তথায় থাকি

তোমার রচনামধ্যে তোমাকে দেখিয়া ডাকি।^৫

উনিশ শতকের মধ্যভাগে সংঘটিত সিপাহি বিদ্রোহে বাঙালি বুদ্ধিজীবীর জাগরণ ঘটেনি, বাঙলা সাহিত্যে তাই সিপাহি বিদ্রোহের প্রত্যক্ষ প্রভাব নেই। সিপাহি বিদ্রোহে ভারতের বহুস্থানে অজস্র লোকসংগীত রচিত হয়েছিল, যদিও তার কোনো নিদর্শন রক্ষিত হয়নি। বাঙলাদেশেও এই ধরনের লোকগীত রচিত হয়ে থাকবে, কারণ তিতুমিরের উপর রচিত একটি গ্রাম্য গীত ‘নারকেল বেড়ে গায়েতে’ ‘বাঙালীর গান’ গ্রন্থে সংকলিত হয়েছে। (এই গ্রন্থে ১৩১২ সালে ময়মনসিংহ থেকে প্রকাশিত রজনীকান্ত শঙ্কিত সম্পাদিত ‘স্বদেশী পল্লী-সংগীত’ গ্রন্থটি উল্লেখ্য)।

সংবাদপ্রভাকরে ঈশ্বর গুপ্তের স্বদেশপ্রেমপ্রচার এবং মাতৃভূমি ও মাতৃভাষার প্রতি অতন্ত্র অহুরাগের ঘোষণা, রঙ্গলালের ‘পদ্মিনী উপাখ্যান’, রাজেন্দ্রলাল মিত্রের বিবিধার্থ সংগ্রহ ও দেবেন্দ্রনাথের তত্ত্ববোধিনী পত্রিকার মাধ্যমে দেশভক্তির উদ্দীপক রচনাপ্রকাশ, বঙ্কিমচন্দ্রের বঙ্গদর্শন, হিন্দুমেলা, জাতীয় নাট্যশালা স্থাপন, ‘নীলদর্পণের’ অহুবাদ প্রকাশ ও অভিনয় প্রভৃতি বিচিত্র-বিবিধ ঘটনায় আমাদের স্বদেশচেতনার ইতিহাস উনিশ শতকের

দ্বিতীয়ার্ধে স্পন্দিত হয়ে উঠেছিল। এর মধ্যে হিন্দুমেলাই সেই বৃহত্তম ঘটনা, বাঙলা দেশাত্মবোধক সংগীতের ইতিহাসে যার প্রভাব সর্বাগ্রগণ্য।^৬ হিন্দু-মেলাকে কেন্দ্র করে স্বদেশের বাণীমূর্তি সংগীতে যুঁহিত হয়ে উঠেছিল এবং এই ব্যাপারে ঠাকুরবাড়ির কৃতিত্বও কম ছিল না। হিন্দুমেলার গোড়ার দিকে গঙ্গাধর চট্টোপাধ্যায় নামে জর্নৈক গীতকার অজস্র গান রচনা ও সুরারোপ করে প্রশংসা অর্জন করেছিলেন। সমসাময়িক ঘটনা ছিল তাঁর গানের প্রধান প্রেরণা।^৭ গঙ্গাধরের স্বদেশাত্মরাগ-ঘটিত গানের নামকরণ ও বিষয় এইরূপ—কংগ্রেস, পুরুষার্থ উপার্জনে স্বদেশবাসিগণের উক্তি, ব্রিটেনের প্রতি ভারত-ভূমির উক্তি, প্রিন্স অব ওয়েল্‌সের ভারত আগমন, মহারানী স্বর্ণময়ী, বিজ্ঞানাগর ইত্যাদি। সেই যুগের জাতীয়তাবোধ ছিল মিশ্র প্রকৃতির, অনেকাংশেই অনস্বয় অথবা অননয়স্বচক ও সয়মান্বক। গঙ্গাধর ছিলেন নিষ্ঠাবান ব্রিটিশ-সেবক, অথচ স্বদেশাত্মরাগী। এই মিশ্র ও বিপ্রতীপ মনোভাব দীর্ঘকাল আমাদের স্বদেশচেতনাকে আশ্রয় করেছিল, সংগীতেও তার প্রাত্যক্ষ ফল ঘটেছে। দ্বিজেন্দ্রলাল পর্যন্ত ব্রিটিশ-প্রশংসি রচনা করেছেন। সেইজন্ম গঙ্গাধরও একদিকে পুরুষার্থ-উপার্জনে দেশবাসীকে প্রবুদ্ধ করেছেন, অন্যদিকে লর্ড রিপনের স্বরাজশাসনের গুণগান করেছেন। তিনিই প্রথম God Save Our gracious Queen অর্থাৎ ভিক্টোরিয়ার প্রশস্তিগীতির বঙ্গানুবাদ করেন। এর পূর্বে কেউ বিদেশী জাতীয় সংগীতের অনুবাদ করেছিলেন বলে জানা যায় না। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ এই নিয়ে প্রভূত পরিশ্রম করেছিলেন। বিদেশী জাতীয় সংগীতের যে বিশেষ চারিত্র্য ও সর্বজনসমাদৃত রূপ, তার অনুবাদক্রিয়াতা এদেশের গীতকারদের মনে অশুদ্ধ জাতীয় গীতরচনায় প্রণোদিত করেছিল, সন্দেহ নেই।

জাতীয় সংগীত রচনার প্রথম সার্থক প্রয়াস দেখা যায় সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুরের মধ্যে। ১৮৬৭ সালে হিন্দুমেলাকে তিনি উপহার দিয়েছিলেন—

মিলে সব ভারতসম্মান একতান মন প্রাণ

গাও ভারতের যশোগান।

ভারতভূমির তুল্য আছে কোন স্থান

কোন অঙ্গি হিমালয় সমান।

ফলবতী বনুমতী শোভাবতী পুণ্যবতী

শতধনি রত্নের নিধান।

হোক ভারতের জয় জয় ভারতের জয়

গাও ভারতের জয় কী ভয় কী ভয়

গাও ভারতের জয় ॥

এই গানে স্পষ্টত জাতীয় সংগীতের লক্ষণগুলি ফুটে উঠেছে। এর পর্যায়ে আছে ভারতের শাখতী গৌরবিনী নারীর মহিমাকীর্তি, পুরাণ ইতিহাসের দৃষ্টান্ত উদ্ধার, সনাতন ভারতবর্ষের মাহাত্ম্যকথার উদাহরণসম্পন্ন। বহুকাল পর্যন্ত দেশাত্মবোধক কাব্যগীতে এই লক্ষণগুলিই অন্তর্ভুক্ত হয়ে এসেছিল। হিন্দুমেলাকে কেন্দ্র করে ঠাকুরবাড়িতে সংগীতের চর্চা হয় সর্বাধিক। ষ্টিজেন্দ্রনাথ, জ্যোতিষেন্দ্রনাথ, স্বর্ণকুমারী, কিশোর রবীন্দ্রনাথ, গুণেন্দ্রনাথ একযোগে গান রচনা করতেন। তার মধ্যে গুণেন্দ্রনাথের ‘লঙ্কায় ভারতবর্ষ গাইব কী করে’ গানটি রবীন্দ্রনাথকে প্রভাবিত করেছিল। ঠাকুরবাড়ির বাইরেও খ্যাত-অখ্যাত কবিদের হাতে স্বদেশী গীতের প্রবাহটি অক্ষুণ্ণ ছিল।

হিন্দুমেলার বক্তা, কবি, নাট্যকার, ষাট্রা-থিয়েটার-পাঁচালি কবিগান হাফ-আখড়াই বাউল সংকীর্তন প্রভৃতি সর্বপ্রকার গীতরচনায় পারদর্শী, মধ্যাহ্ন পত্রের সম্পাদক, ‘রামাভিষেক’ নাটকের রচয়িতা কবি মনোমোহন বসু ভৈরবীতে গান বাঁধলেন—

দিনের দিন সবে দীন হয়ে পরাধীন

অস্বাভাবে শীর্ণ চিন্তাজরে জীব

অপমানে তন্ন ক্ষীণ।

সে সাহসবীর্য নাহি আর্ষভূমে

পূর্ব গর্ব সর্ব খর্ব হল ক্রমে

চন্দ্র সূর্য বংশ অগোরবে ভ্রমে

লঙ্কারাঙমুখে লীন।...

ছইশতো পর্যন্ত আসে তুঙ্গ হতে

দিয়াশালাই কাঠি তাও আসে পোতে

প্রদীপটি জ্বালিতে খেতে শুতে যেতে

কিছুতেই লোক নয় স্বাধীন ॥৫

মনোমোহন সম্পর্কে জনৈক সমালোচক একটি প্রবন্ধে লিখেছিলেন—

“নাট্যরচনার ত্রায় সংগীতরচনায়ও মনোমোহনের অসাধারণ কৃতিত্ব ছিল। তাঁহার সংগীতগুলির অধিকাংশই দেশহিতমূলক। মনোমোহন নিজে যে অভ্যন্তর দেশবাসক ছিলেন তাঁহার রচিত সংগীতাদি হইতেই তাহার প্রমাণ পাওয়া যায়। বর্তমানে এদেশে যে স্বদেশীয়তার লক্ষণ দেখা দিয়াছে, তাহার সূত্রপাত

মনোমোহনের সময় হইতেই আরম্ভ হয়। ঐ সময় কলিকাতার ঠাকুরবাবুদের প্রতিষ্ঠিত হিন্দুমেলা এ বিষয়ের প্রধান সহায় হইয়াছিল। মনোমোহনের রচিত ‘দিনের দিন সবে দীন ভারত হয়ে পরাধীন’ ইত্যাদি প্রসিদ্ধ সংগীতটি ঐ হিন্দুমেলায়ই সর্বপ্রথম গীত হয়।^{১০} মনোমোহনের অনেক গীতেই পরাধীনতার আত্মগ্লানি সমসাময়িক ঘটনার পরিপ্রেক্ষিতে ঘোষিত হয়েছে। বিবিধ করভার স্থাপনে ইংরাজ রাজশক্তি ভারতবাসীর জীবন কী পরিমাণে দুর্বিষহ করে তুলেছে, বিভাস একতলায় তার গান শুনি মনোমোহনের কণ্ঠে—

নরবর-নাগেশ্বর-শাসন কী ভয়ংকর।

দে কর দে কর রব নিরন্তর—করের দায়ে অঙ্গ জরজর ॥

সিকুবারি যথা শুয়ে দিনকর, শোণিত শোষণ করে শত কর

করদাহে নরনিকর কাতর রাজা নয় যেন বৈশ্বানর ॥

হলে-জলে, বানবাহন-পশু-শ্রমিক-আয়-ব্যয়-লবণ-মাদকদ্রব্য সকলের উপর নির্মম কর আরোপের জ্ঞাত মনোমোহন ‘নীচাশয় এম্মি রাজ্যেশ্বর’ বাক্য ব্যবহার করতে কুণ্ঠিত হননি। বাউল সুরে রচিত ‘কোথায় মা ভিক্টোরিয়া দেখ আসিয়া ইণ্ডিয়া তোর চলছে কেমন’ স্বদীর্ঘ কাব্যগীতি। ব্রিটিশ শাসনের স্বৈচ্ছাচারিতা, নানাবিধ দমননীতি, কৃষ্ণবর্ণ ভারতবাসীর প্রতি বিচারের নামে গ্রহসন, গণতন্ত্রের সমাধি, অর্থনীতিগত শোষণ, প্রভৃতি বহুবিধ দুর্গতির প্রতি দয়াময়ী ভিক্টোরিয়ার দৃষ্টি আকর্ষণ করে ঐশ্বর গুপ্তের কাব্যশিল্প লিখেছেন—

হয় কি না হয় সত্য কথা এসে হেথা

একবার কর মা নিজের দর্শন,

নয় তো কেউ তোর বিশ্বাসী দেখুক আঁস

গুপ্তভাবে করে ভ্রমণ ॥

কমিশন বসাস নে মা, তায় কাঁপে গা,

লোক ভুলাবার ফাঁদ কমিশন

আমরা তোর দুঃখী সন্তান কর পরিজ্ঞান

অভয় দে মা ধরি চরণ ॥

মনোমোহনের আর একটি গানে দেশের স্বাতন্ত্র্য বিজ্ঞায় উন্নতির উচ্চ আত্মপ্রকাশের বদলে নৈরাশ্রের সুর শোনা যায়, কারণ এই উন্নতি সবই বিদেশী-সাধিত, স্বদেশবাসীর দ্বারা কৃত নয়। নিবিড় দেশপ্রেমের সঙ্গে কঠিন বিদ্রোহ একত্রে মনোমোহন বাঙলা দেশাত্মবোধক সংগীতের যে স্বহ ও উদ্দীপিত ঐতিহ্য

সৃষ্টি করেছিলেন, বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনে তা পুষ্ট ও পল্লবিত হয়ে উঠেছিল। বাঙলা দেশাত্মবোধক সংগীতের ইতিহাসে মনোমোহন একটি সার্থক নাম।

১৮৭৬ থেকে ১৯২১-২২ সাল পর্যন্ত বাঙলা দেশাত্মবোধক কাব্যসংগীতের যে সকল সংকলন প্রকাশিত হয়েছে সেইগুলি অবলম্বন করেই বাঙলা কাব্যগীতির এই ধাড়াটির গতিপ্রকৃতিব একটি মানচিত্র অঙ্কন করা যায়।^{১০} বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনেই বাঙলাদেশে সর্বপ্রথম জাতীয়চেতনায়, পরাধীনতার বেদনায়, দেশপ্রেমের গভীরতায় উবেল হয়ে উঠেছিল। সেই সঙ্গে বাঙলা গানে স্বদেশপ্রেম প্রচাবের একটি প্লান এদেছিল, স্বদেশী সংগীতসংকলনে পূর্ণ হয়ে উঠেছিল বৃহৎ বঙ্গভূমি। তার পূর্বে স্বদেশচেতনাপ্রিত গানের সংকলন পৃথকভাবে সামান্যই হয়েছিল। দেশাত্মরক্তিমূলক গানের সংকলনের প্রবলতা আবার নতুন কবে দেখা দিয়েছিল ১৯২৯-২২ সালে বাঙলাদেশে যখন গান্ধির স্বাধীনতা-আন্দোলনের নেতৃত্ব এসেছে, দেশবন্ধুর স্বরাজত্বের যুগ চলেছে। এই পর্বে বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের ও তৎপূর্ববর্তী স্বদেশী গানের পুনরুদ্ধার ও পুনঃপ্রচারের চেষ্টা দেখা দিয়েছিল। বিভিন্ন প্রকার স্বদেশী আন্দোলনের কর্মীদের প্রেরণাদানের দিকেই সেকালের এই জাতীয় গীতসংকলনগুলির লক্ষ্য ছিল, যথার্থ সাহিত্যিক বা ঐতিহাসিক প্রয়োজনের দিকে নজর রেখে গীতসংকলন প্রকাশিত হয়নি। তাই সেকালের বহু ক্ষুদ্র স্বল্পপৃষ্ঠার ও স্বল্প মূল্যের গীতসংকলনের সন্ধান আজ বিশেষ পাওয়া যায় না। ১৯৬৩ খ্রিস্টাব্দে ভারত-চীন সীমান্তবিরোধের ঘটনাকে কেন্দ্র করে দেশে যে স্বাদেশিকতার নতুন করে উগ্রাদনা দেখা দিয়েছিল, তারই অগ্রপ্রেরণায় হেমচন্দ্র ভট্টাচার্য মাতৃবন্দনা নামে একটি বৃহৎ গীতসংকলন প্রকাশ করেন। এই গ্রন্থে সংকলয়িতা ১৮৭৬ খ্রিস্টাব্দ থেকে ১৯৬০ খ্রিস্টাব্দ পর্যন্ত বাঙলা ভাষার প্রকাশিত স্বদেশী সংগীতের কয়েকখানি আকবগ্রন্থের তালিকা দিয়েছেন। সেইগুলি যথাক্রমে—

জাতীয় সংগীত	দ্বারকনাথ গঙ্গোপাধ্যায় ১৮৭৬
'ভারতীয় সংগীত মুক্কাবলী	নবকান্ত চট্টোপাধ্যায় ১৮৮৫
স্বরলিপি-গীতিকা	জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর ১৮৯৭
শতগান	সরলাদেবী ১৯০০
সংগীত-সারসংগ্রহ	হরিমোহন মুখোপাধ্যায় ১৯০১
বাঙলার গান	উপেন্দ্রনাথ চক্রবর্তী ১৯০৫
জাতীয় রাষ্ট্রসংগীত	নব্যভারত সমিতি ১৯০৫
বন্দে মাতরম	যোগীন্দ্রনাথ সরকার ১৯০৫

বাঙালীর গান	হুর্গাদাস লাহিড়ী ১২০৬
জাতীয় সংগীত	উপেন্দ্রনাথ দাস ১২০৬
স্বদেশগাথা	যোগেন্দ্রনাথ গুপ্ত ১২০৬
সোনার বাঙলা	সান্তাল এণ্ড কোং ১২০৬
মাতৃগাথা ১ম	হেমচন্দ্র সেন ১২০৭
স্বদেশী সংগীত	নরেন্দ্রকুমার শীল, ১২০৭
স্বদেশ সংগীত	যোগেন্দ্রনাথ শর্মা ১২০৭
স্বদেশধূলি	পরেশচন্দ্র চৌধুরী ১২১২
স্বাধীন	বিজয়লক্ষ্মী দেবী ১২২০ রংপুর
স্বদেশী সংগীত	বিপিনচন্দ্র চক্রবর্তী ১২২১ বরিশাল
স্বরাজ্য সংগীত	সুধা দেব ১২২১ আসাম
উপেন্দ্রসংগীত	উপেন্দ্রমোহন ঘোষাল ১২২১ ঢাকা
জাতীয় সংগীত	সরোজিনী দেবী ১২২১ বরিশাল
জাতীয় সংগীত	রেণুপ্রভা দেবী ১২২২ ঢাকা
জাতীয় সংগীত	বিজয়কুমার চক্রবর্তী ১২২৩
মুক্তিবাণী	অমরেশ কাঞ্চিলাল ১২২৩
জাতীয় সংগীত	অক্ষয়কুমার রায় ১২৩৮
স্বদেশী কবিতা	প্রভাত বসু ১২৪০
মুক্তির গান	সতীশচন্দ্র সামন্ত ১২৪০
জাতীয় শিল্পা পরিষদ	অরুণ সরকার ১২৪২
অভ্যুদয়	কংগ্রেস সাহিত্য সভা ১২৪৬
স্বদেশ সংগীত	মুরারি দে ১২৪২
মাতৃমন্ত্র	কালীচরণ ঘোষ ১২৫৩

বলা বাহুল্য এই তালিকা অসম্পূর্ণ। এই তালিকার মধ্যে দুই ধরনের সংকলন আছে ব্যক্তিগত গীতসংগ্রহ এবং সংকলন। (ইণ্ডিয়া অফিস লাইব্রেরিতেও কয়েকটি স্বদেশী গানের সংকলন আছে, কিন্তু সেগুলির বিস্তৃত পরিচয় নেওয়া সম্ভব হয়নি)। এছাড়াও জাতীয় সংগীতসংকলনগুলির মধ্যে বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য আমাদের সংযোজিত নিম্নোক্ত তালিকা—

ভারতগান	রাজকৃষ্ণ রায় ১৮৭২
জাতীয় উচ্ছ্বাস	জলধর সেন ১৮৭২
স্বদেশী পল্লীসংগীত	রজনীকান্ত গুপ্ত ১২০৫

মাতৃপূজা	এইচ, বসু ১৯০৬
হংকার	হীরালাল সেনগুপ্ত ১৯০৯
বন্দনা	নলিনীরঞ্জন সরকার ১৯০৯
গান	বঙ্গীয় প্রাদেশিক সমিতি, বরিশাল ১৯২০
মাতৃমন্ত্র	১৯২০
মায়ের বোধন	১৯২০
মায়ের বাণী	১৯২০
স্বদেশ গীতি	হরেন্দ্রচন্দ্র ঘোষ ১৯২০
আমার বই	১৯২০
অর্থ্য	অকণ্ঠচন্দ্র গুহ ১৯১১
স্বদেশগাথা	অবিনাশ সরকার ১৯২১
অঞ্জলি	চিন্তাহরণ চট্টোপাধ্যায় ১৯২১
স্বরাজ সংগীত	১৯২১
স্বরাজ সংগীত	বসন্তকুমার চট্টোপাধ্যায় ১৯২১
স্বরাজ সংগীত ১ম	১৯২১ ঢাকা
দেশের গান	অক্ষয়শংকর দাশগুপ্ত ১৯২১
আনন্দলহরী	হরেন্দ্রকুমার দাস ১৯২২
জাতীয় সংগীত	১৯২২
স্বদেশী গান	অক্ষয়কুমার ভট্টাচার্য ১৯১১
পূজার মন্ত্র	যতীন্দ্রনাথ নিগোগী ১৯২৩
দেশের গীত	বিপিনচন্দ্র সরকার ১৯২৩
স্বরাজচিন্তা	কৃষ্ণবিহাঙ্গী চট্টোপাধ্যায় ১৯২৪
সাধনসংগীত	দুর্গামোহন সেন ১৯২৫
ভারতের স্বদেশী গান	কমল রায়চৌধুরী ১৯৫২
ফ্যাসিস্টবিরোধী জাতীয় সংগীত	হীরেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায়
রক্তবীণা	প্রতিমা বসু ও সাধন। বসু

মাত্র অর্ধ শতকের কিছু বেশি সময়ে অর্ধশতকের বেশি এই দেশপ্রীতিমূলক কাব্যগীতের সংকলন বাস্তবিকই বিশ্বয়কর, জাতীয় আন্দোলনে সংগীতের দুনিবার প্রভাবের পরিচায়ক।

৩

পূর্বেই বলা হয়েছে আমাদের স্বদেশী গানের গীতসংকলনগুলি সাহিত্যিক উদ্দেশ্যে সংকলিত হয়নি। তাই সংকলনের কোনো ঐতিহাসিক সূত্র বা নির্বাচন পদ্ধতি, ভূমিকা বা উপলক্ষ থেকে সেকালের জাতীয় আন্দোলনের কোনো রেখাচিত্র পুরোপুরি পাওয়া যায় না। উপেন্দ্রনাথ দাস তাঁর ‘জাতীয় সংগীত’ নামক সংকলনের (প্রথম প্রকাশ ৩০ আশ্বিন ১৩১৩, দ্বিতীয় প্রকাশ ২০ ফাল্গুন ১৩১৪) ভূমিকায় লিখেছিলেন—

“... অতীতের আঁধার গহ্বরে মাতৃপূজার যে মহামন্ত্রধ্বনি নিবদ্ধ ছিল, মাতৃবন্দনার যে প্রাণোন্মাদিনী সংগীতধারা সঞ্চিত ছিল, আজ সৃষ্টি-স্তনীরব প্রথম প্রাণতে সেই মন্ত্রধ্বনি দীপ্ত গগনে গম্ভীর হুংকারে বাজিয়া দিগদিগন্তে প্রতিধ্বনিত হইয়া উঠিয়াছে।”

অরুণচন্দ্র গুহ প্রকাশিত ‘অর্ঘ্য’ (প্রকাশক সরস্বতী লাইব্রেরি, ২য় সং ১৩২৮) বা ‘স্বরাজ্য সংগীত’ গ্রন্থের সূচনায় আছে রবীন্দ্রনাথের কয়েকচরণ কবিতা, ‘বাঙলার মাটি বাঙলার জল’ গানটি এবং নিম্নবর্তী অঙ্কচ্ছেদ—

“মনে রাখিতে হইবে আজ স্বদেশের স্বদেশীয়তা আমাদের কাছে যে প্রত্যক্ষ হইয়া উঠিয়াছে ইহা রাজ্যের কোনো প্রসাদ বা অপ্রসাদে নির্ভর করে না, কোন আইন পাশ হউক বা না হউক, বিলাতের লোক আমাদের করুণোক্তিতে করুণাত করুক বা না করুক, আমার স্বদেশ আমার চিরন্তন স্বদেশ, আমার পিতৃ-পিতামহের স্বদেশ, আমার সম্মানসম্মতির স্বদেশ, আমার প্রাণদাতা শক্তিদাতা সম্পদদাতা স্বদেশ। কোন মিথ্যা আশ্বাসে ভুলিও না, কাহারও মুখের কথায় ইহাকে বিকাইতে পারিবে না; একবার যে হস্তে ইহার স্পর্শ উপলব্ধি করিয়াছি সে হস্তকে ভিক্ষাপাত্র বহনে আর নিযুক্ত করিব না, সে হস্ত মাতৃসেবার জন্ত সম্পূর্ণভাবে উৎসর্গ করিলাম। আজ আমরা প্রস্তুত হইয়াছি—যে পথ কণ্টক-সঙ্কুল সেই পথে যাত্রার জন্ত প্রস্তুত হইয়াছি। আজ যাত্রারশ্বে এখনও মেঘেব গর্জন শোনা যায় নাই বলিয়া সমস্তটাকে যেন খেলা বলিয়া মনে না করি। যদি বিদ্যুত চকিত হইতে থাকে, বজ্র ধ্বনিত হইয়া উঠে, তবে তোমরা ফিরিয়ো না, ফিরিয়ো না; দুর্ধোণের রক্তচক্ষুকে ভয় করিয়া তোমাদের পৌরুষকে জগৎসমক্ষে অপমানিত করিয়ো না। বাধার সম্ভাবনা জানিয়াই চলিতে হইবে, দুঃখকে স্বীকার করিয়াই অগ্রসর হইতে হইবে, অতি বিবেচকের ভীত পরামর্শে নিজেকে দুর্বল করিয়ো না। যখন বিধাতার ঝড় আসে বজা আসে, তখন সংহত বেশে আসে না, কিন্তু প্রয়োজন বলিয়াই আসে, তাহা ভালোমন্দ লাভক্ষতি দুইই

লইয়া আসে। যখন বৃহৎ উজ্জোগে সমগ্র দেশের চিত্ত বহুকাল নিরুত্তমের পর প্রথম প্রবৃত্ত হয়, তখন সে নিতান্ত শাস্তভাবে বিজ্ঞভাবে, বিবেচকভাবে বিনীতভাবে প্রবৃত্ত হয় না। শক্তির প্রথম জাগরণে মত্ততা থাকেই—তাহার বেগ তাহার হুঃখ তাহার ক্ষতি আমাদের সকলকেই সহ্য করিতে হইবে—সেই সমুদ্রমহনের বিধ ও অমৃত উভয়কেই আমাদের স্বীকার কবিয়া লইতে হইবে।”

বলাবাহুল্য এ ভূমিকা সংগীতের নয়, দেশপ্রেমেরই। এছাড়া অনেকগুলি ব্যক্তিগত বা সামগ্রিক সংকলনে ব্যক্তিগত কয়েকটি ‘ভূমিকা’ আছে। ‘রাখী-সংগীত’ গ্রন্থের ভূমিকায় প্রকাশক লিখেছিলেন—^{১০}

“১৩১২ সালের বঙ্গের অঙ্গচ্ছেদকালীন বঙ্গবাসী, ইংরাজ গভর্ণমেন্টের নিকট হইতে রূপালাভে বঞ্চিত হইলে যে গভীর মর্মবেদনায় কাতর হইয়াছিলেন, এবং সমগ্র ভারতবর্ষ বিপন্ন শোকনতুপ্ত বঙ্গভ্রাতাগণের কাতর মর্মবেদনায় অভিভূত হইয়া সমবেদনা প্রকাশ কবেছিলেন, এবং ৩০শে আশ্বিন বঙ্গের অঙ্গচ্ছেদনে শোকপরিস্ফুট খারণ করিয়া হিন্দু মুসলমান জৈন খ্রীষ্টান ভ্রাতাগণ পরস্পরের হস্তে ভ্রাতৃসম্মিলনসূচক রাণীবন্ধন করিয়া সমগ্র বঙ্গভূমিতে যে সকল জাতীয় সংগীত করিয়াছিলেন, তাহা স্বদেশভক্ত ভ্রাতৃগণের নিত্য আলোচনা করিবার নিমিত্ত এই স্মরণীয় গীতাবলী সংগ্রহ করিয়া মুদ্রাঙ্কন করিলাম। এবং এই পুস্তিকার মূল্যের স্বরূপ যে এক আনা ৭ পয়সা হইবে, তাহা অবৈতনিক সারস্বত বিদ্যালয়ের উন্নতির জন্য ব্যয়িত হইবে।”

খ্যাতনামা সমালোচক ও পত্রপত্রিকার লেখক সখারাম গণেশ দেউস্বর^{১৩} যোগীন্দ্রনাথ সরকার সংকলিত ‘বন্দে মাতরমে’র একটি মনোজ্ঞ ভূমিকা লিখে দিয়েছিলেন। এই ভূমিকায় দেউস্বর ভারতবর্ষের জাতীয়তাস্বপ্নের পটভূমি বিশ্লেষণ করে প্রাচীন ভারতে, বিশেষত মুসলমান শাসনে আমাদের স্বদেশ-চিন্তা-উদ্দীপনের অভাবের হেতু ও বর্তমান রাজনৈতিক দিক্ষোভের কারণগুলি নির্দেশ করেছেন। তিনি লিখেছিলেন --

“আজকাল পাশ্চাত্য দেশে পেট্রিয়টিজম বলিলে যাহা বুঝায় আমাদের দেশে তাহা পূর্বে কখনও ছিল না। কারণ বর্তমান কালের পেট্রিয়টিজমের বা স্বদেশ-প্ৰীতির প্রয়োজন সেকালে ছিল না।... ইংরাজের আমলে আমাদের অল্প উন্নতি যতই হউক, ভারতবর্ষের উপর আমাদের যে জয়মুগ্ধ ছিল তাহা আমরা ক্রমেই হারাইতেছি। এখন দেশবাসীর পক্ষে দেশের উচ্চপদ লাভের পথ সংকুচিত হইতেছে, দেশের ধনধাত্ত পরে ভোগ করিতেছে, শিল্পী আর শিল্পকোশল প্রকাশের অবকাশ পাইতেছে না, প্রতিভাশালী ব্যক্তিগণ প্রতিভাবিকাশের

উপযুক্ত ক্ষেত্র পাইতেছেন না, বলবানের বল প্রকাশের স্বযোগ লোপ পাইয়াছে, কৃষকের বহুস্বত্বে উৎপাদিত শস্য বিদেশীর উদরজ্বাল। নিবারণ করিতেছে, দেশ দিন দিন নিরস্ত ও নির্ধন হইয়া উঠিতেছে ; এক কথায় আমরা ‘নিজ বাসভূমে পরবাসী’ হইয়াছি। এইরূপ চারিদিক হইতে স্বদেশকে হারাইতে বসিয়া আমাদের এখন স্বদেশের প্রতি একটা টান জন্মিয়াছে। আমরা হৃদয়ে স্বদেশের প্রতি প্রীতি অনুভব করিতেছি।

সংগীতের শক্তি অসীম। গান্য পরতরং নহি। সংগীতে মানবের চিন্তাবৃত্তিনিচয় একতান হয় ও অসীম শক্তি লাভ করে। সংগীতের মোহিনী-শক্তি তড়িৎপ্রবাহের তায় মুমূর্ষু সমাজশরীরে নবপ্রাণের সঞ্চার করে। জাতীয় সংগীত ভিন্ন জাতীয় চিন্তের অবসাদ দূরীভূত হয় না, জাতীয়তাব যথোচিত বলবেগ লাভ করে না।....”

৪

নবকান্ত চট্টোপাধ্যায় সম্পাদিত ‘ভারতীয় সংগীত মূল্যবলী’তে ‘জাতীয় সংগীত’ অধ্যায়ে দেশাত্মবোধক সংগীতরচয়িতা হিসাবে এমন কয়েকটি নাম পাওয়া যায়, পরবর্তী সংকলনে যেগুলি অনুপস্থিত। এই গ্রন্থের তৃতীয় সংস্করণ ১৩০০ [১৮৯৩] সালে প্রকাশিত হয়, সুতরাং বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের পূর্বেই হিন্দুমেলা, ভারতীয় জাতীয় মহাসভাস্থাপন, ত্রাশনাল থিয়েটার প্রতিষ্ঠা, আনন্দমঠ-প্রকাশ প্রভৃতি ঘটনাকে কেন্দ্র করে আমাদের দেশে স্বদেশপ্রেমের যে উদ্দীপ্ত চেতনা সঞ্চারিত হয়েছিল, সেই পটভূমিতেই এই গানগুলি রচিত। এই গ্রন্থে অবিনাশচন্দ্র মিত্র, অধিনীকুমার দত্ত, আনন্দচন্দ্র মিত্র, উপেন্দ্রনাথ দাস, কামিনী রায়, কালাচরণ ঘোষ, কালাচরণ চট্টোপাধ্যায়, কালীপ্রসন্ন কাব্য-বিশারদ, কিরণচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, কেদারনাথ ঘোষ, গগেন্দ্রনাথ, গোবিন্দচন্দ্র দাস, গোবিন্দচন্দ্র রায়, দীননাথ ধর, দীনেশচরণ বসু, দ্বারকানাথ গঙ্গোপাধ্যায়, দ্বিজেন্দ্রনাথ, দ্বিজেন্দ্রলাল, নগেন্দ্রনাথ চট্টোপাধ্যায়, প্রসন্নচন্দ্র বিহারীদত্ত, বঙ্কিমচন্দ্র, বিষ্ণুরাম চট্টোপাধ্যায়, মনোমোহন বসু, রবীন্দ্রনাথ, রাজকৃষ্ণ রায়, রাধানাথ মিত্র, শিবনাথ শাস্ত্রী, শীতলাকান্ত চট্টোপাধ্যায়, স্বরেন্দ্রচন্দ্র বসু, ও হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় প্রমুখ কবিদের এবং কয়েকটি অজ্ঞাত রচয়িতার গান আছে। দ্বারকানাথ গঙ্গোপাধ্যায়ের ‘জাতীয় সংগীত’ ব্যতীত দেশাত্মবোধক গানের এত প্রাচীন সংকলন আর চোখে পড়ে না। এই গ্রন্থের জাতীয় সংগীতগুলিকে ‘উদ্দীপনা’ ও ‘শোচনা’ দুই পর্যায়ে ভাগ করা হয়েছে। এই ধরনের

বিষয়বিভাগও প্রাচীন অল্প কোনো সংকলনে দেশাত্মবোধক সংগীতের ক্ষেত্রে দেখা যায় না।^{১৪}

‘ভারতীয় সংগীত মুক্তাবলীর’ অনেকগুলি গানেই ভারতজননীর একটি রোক্তমানা অশ্রুবিবশ স্মৃতি এঁকেছেন একাধিক কবি। অনেকগুলি স্বদেশ-ভাবাত্মক কাব্যসংগীতে সমকালীন ঘটনার স্মৃতি নিহিত আছে। ১৮২০ খ্রীস্টাব্দে কলকাতায় ‘জাতীয় মহাসমিতি’র অধিবেশন উপলক্ষে সুরেন্দ্রচন্দ্র বসু যে কীর্তনটি রচনা করেছিলেন, ইতিহাসের দিক থেকে তার মূল্য আছে—

কে আছিল দেখসে এসে কেমন শোভা হয়েছে
আজ দেশবিদেশের সবাই এসে আলো করে বসেছে।
কাবো নাটক জাতিকুলের অভিমান
গুরে কোল দিয়েছে হিন্দু মুসলমান।
একটি গানে একটি তানে সবাই বীণা সেধেছে,
আজ ভারতবাসী মায়ের নামে মহাযজ্ঞে মেতেছে।...

অজ্ঞাতনামা আর একজন কবি ‘ভারতসভার’ উৎসব উপলক্ষে কীর্তনের সুরে গেয়েছিলেন -

আষ আষ ভাই আয়রে সবে
কোটি প্রাণ খুলে কোটি তান তুলে
কাঁপায়ে গগন কাঁপায়ে জ্ববন
জয় জন্মভূমি জয় জয় রবে।...

দ্বিজি দরবার উপলক্ষে দীননাথ ধর লিখেছিলেন ‘আজি কিসের এদিন ? করহ চিন্তন ভারতসমুত্তিগণ।’ কালীচরণ ঘোষ ঐ একই উপলক্ষে লিখেছেন, ‘কেন গো আনন্দে আজি সকলে মেতেছে।’ ১২৮৬ সালের মুদ্রাশাসন আইন সম্পর্কে ‘ছিল গো ভারত তব একই অধিকার’ গানটি রচনা করেছিলেন শীতলাকান্ত চট্টোপাধ্যায়। অখিনীকুমার দত্ত নব্যবঙ্গের কদাচার বিষয়ে গান রচনা করেছিলেন, ‘গুরে ভাই কিসের লেগে দিনে দিনে এমন হলে।’

‘সংগীত মুক্তাবলী’তে স্বৈচ্ছন্দ্রলালের অনেকগুলি স্বদেশীগান আছে যেগুলি পয়বর্তী কালে প্রায় অজ্ঞাতই রয়ে গেছে। যথা—

জয়জয়স্বামী একশাল

মনোমোহন স্মৃতি আজি মা তোমার
মলিন হেরিতে মাগো পারি না যে আর।...

সিদ্ধান্তেরবী একতারা

কাঁদরে কাঁদরে অর্থ কাঁদে অবিরল
শুকাবে জীবনদী শুকাবে না আশিঙ্কল ।...

কেন ভাগীরথী হাসিয়ে হাসিয়ে
নাচিয়ে নাচিয়ে চলিয়ে যাওগো ।...

৫

বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনকে কেন্দ্র করে প্রকাশিত গীতসংকলনগুলিতে আমাদের তৎকালীন স্বদেশপ্রেম ও জাতীয় উদ্দীপনার শোণিতকম্পনের ইতিহাস আজও নিহিত রয়েছে। এই সময়কার দেশব্যাপ্ত উত্তেজনার মূলে সংগীতের অবদান ছিল সর্বাধিক। সেই সংগীতের মধ্যবর্তী প্রেরণা ছিল রবীন্দ্রনাথের গান, তাছাড়া দ্বিজেন্দ্রলাল ও অতুলপ্রসাদ বাঙলার দুই শ্রেষ্ঠ সংগীতরচয়িতার গানগুলিও এই সময়েই সমগ্র দেশে ছড়িয়ে পড়তে থাকে। সংগীত যেমন বঙ্গচ্ছেদ আন্দোলনকে গতিদান করেছিল, তেমনি এই আন্দোলনও বাঙলার কাব্যসংগীতকে দিল অসীম উদ্দীপনা, দীর্ঘস্থায়ী জনপ্রিয়তা, বৃহৎ বঙ্গব্যাপ্ত প্রচার ও বঙ্গভাষীমাত্রেয় মনে সংগীতের প্রতি অপার আগ্রহ। বাঙলা কাব্যগীতের রাতিনীতি গতিপ্রকৃতি অঙ্গসৌষ্ঠব অনিব্যাহারে উন্নত ও পরিশীলিত, বিপ্লবের স্পর্শে সজীব ও সম্পন্ন হয়ে উঠল। বিশেষ করে লোকগীতের স্বরপ্রেরণা এবং রবীন্দ্রনাথের আশ্চর্য সংগীতের সর্বাঙ্গিক প্রেরণাও সাধারণভাবে এই সময়কার বাঙলা কাব্যগীতগুলিকে গভীরভাবে প্রভাবিত করেছে।

বঙ্গবিভাগঘটিত উদ্‌যোগ ও বিব্রোহকে কেন্দ্র করে বাঙলাদেশে ছোট বড় অনেকগুলি গীতসংগ্রহ প্রকাশিত হয়েছিল, তার কয়েকটি নাম উল্লিখিত হয়েছে। এইগুলির মধ্যে জলধর সেনের ‘জাতীয় উচ্ছ্বাস’ সুসম্পাদিত এবং পরিষ্কার সংকলন। এতে একশতটি তৎকালীন জনপ্রিয় গান আছে—কয়েকটি অজ্ঞাতরচয়িতার ও কয়েকটি অধুনা-দুস্ত্রাপ্য। এ পর্যন্ত প্রাপ্ত অধিকাংশ সংকলনের একটি সাধারণ লক্ষণ হল, রবীন্দ্রনাথের গীতপ্রাধান্য এবং বঙ্কিমচন্দ্রের ‘বন্দে মাতরম্’ এই গীতমস্তকের দ্বারা গ্রন্থসূচনা। জলধর সেনের সংকলনেও রবীন্দ্রনাথ স্বভাবতই প্রাধান্য লাভ করেছেন, তারপর অত্যাশ্রয় জনপ্রিয় গানের রচয়িতারা স্থান পেয়েছেন। রবীন্দ্রনাথের গানগুলির শিরোদেশে বিষয়নামও উল্লিখিত। যেমন ‘বুক ধোঁধে তুই দাঁড়া দেখি’, ‘মা কি তুই পরের দ্বারে পাঠাবি’

যথাক্রমে 'বিধা' ও 'মাতৃগৃহ' শব্দের দ্বারা চিহ্নিত। এই গ্রন্থে মধুসূদনের 'রেখো মা দাসেরে মনে' স্বরসহ উল্লিখিত আছে (পূর্ববী একতারা)। সম্ভবত এই যুগেই কবিতাটির কবোক্ষ স্বদেশাত্মরক্তিকোনা উৎসাহী স্বরকারকে কবিতাটির গীতরূপায়ণের জন্য অনুপ্রাণিত করেছিল। নাট্যকার গিরিশচন্দ্র ঘোষের^{১৭} দুটি গানও জলধর সেন সংগ্রহ করেছেন। যেমন—

মাবোবা চিনে তেতাল

নয়ন জলে গঁথে মালা পবাব দুখিনী মায়

ভক্তিকমল-কলি দিব মায়ের রাঙা পায়।

শিখ হৃদি উচ্চশিক্ষা মাতৃমন্ডলে লহ দীক্ষা

তাজ স্বার্থ মাগি ভিক্ষা রই জননী সেবায়।

দেশমাতৃকা ও শক্তিকালিকা ইতিপূর্বে অনেক সাধকের কাছে একাকার হয়ে গেছে, একথা আমরা পূর্বেই বলেছি। গিরিশচন্দ্রের গানে তারই সার্থক প্রতিচ্ছবি—

মালকোষ ঝাঁপতাল

জাগো শ্রামা জন্মদে

প্রসীদ প্রসন্নময়ি বর দে মা বরদে।

তনয়ে হৃদয়ে ধরি উঠ মা শোক পাশরি

শুভ দে গো শুভংকরী মাগি পদ-কোকনদে।

পোহাল যামিনী ঘোরা উঠ গো জননী জরা

হেরি মুখ দুখহরা ভাসিব আনন্দহৃদে ॥

জলধর সেনের 'জাতীয় উচ্ছ্বাস' গ্রন্থে অজ্ঞাত কবির কয়েকটি গান আছে, যেগুলি সমকালে পরিচিত ছিল, কিন্তু উদ্ভেজিত লোকপ্রিয়তায় তাদের রচয়িতা-পরিচয় হারিয়ে গেছে। অচ্যুত গানের মধ্যে শিবনাথ শাস্ত্রীর দুটি রচনা উল্লেখযোগ্য—

গভীর রজনী ডুবেছে ধরণী জাগরে জাগরে সাপের লেগনী

প্রাণপ্রিয় ভাই ভারতসন্তান জাগরে সকলে শোন করি গান।

ভারতের গতি ভারতনয়িত ভেবে আজ কেন উদ্গুলি প্রাণ

কার কথা ভাবি কোন দিক দেখি সব অন্ধকার যে দিক নিরখি

কোটি কোটি লোক অজ্ঞান-আধারে চিরমগ্ন যেন আছে কারাগাবে

দারিদ্র্য ভাবনা অসহ্য ষাভনা শোণিত শুষিছে তাদেব সংসারে,

নির্বাক হইয়া কাদে পরম্পরে ইত্যাদি

রজনীর অন্ধকারে দুখিনী ভারতজননীর এই বিলাপদশা শিবনাথ শাস্ত্রীরই লেখা ‘আজি শচীমাতা কেন চমকিলে’ বিখ্যাত এই গানের কথা মনে করিয়ে দেয়। ললিত রাগে আড়াতালে রচিত আর একটি গানেও কবি রজনীর রূপকে ভারতজননীর বিলাপিত রূপটি দেখেছেন—

কালরাজি পোহাইল উদিল স্মৃতপন
আর কি ভারতযুবা রবে ঘুমে অচেতন
দুখশোক যার ঘরে সে কি গো ঘুমাতে পারে,
আর কি উচিত কভু থাকে ঘুমে অচেতন ;
অধীনতা-কারাগারে অজ্ঞানতা-অন্ধকারে
কোটি কোটি নারীনরে উঠে কর দরশন ॥

বঙ্গভঙ্গ ঘটনাকে স্মরণ করে রবীন্দ্রনাথ প্রমুখ দেশবরেণ্য স্বদেশপ্রেমিক জাতীয় নেতৃবৃন্দ সেদিন যে রাষ্ট্রবন্ধন উৎসব প্রবর্তন করেছিলেন, মিলন-সৌভ্রাতৃজনক সেই ঘটনাটি বাঙলা স্বদেশী সংগীতে বিপুল প্রেরণা সঞ্চার করেছিল। রবীন্দ্রনাথই সেই উৎসবের মণিবন্ধে পরিয়েছিলেন তাঁর অমূল্য সংগীতের বাঙা রাখী—

বাঙলার মাটি বাঙলার জল
বাঙলার বায়ু বাঙলার ফল...

এই সংগীত কেবল সাময়িকতার প্রকোষ্ঠে বন্দী হয়ে থাকেনি, বাঙলার শাশ্বত মতিমা চিরন্তন গোরবে ভূষিত হয়েছে এই গানের গভীর প্রীতিমস্তে। এষ্ট রাষ্ট্রসংগীতকে অভিনন্দন জানিয়ে হেমচন্দ্র লিখেছিলেন—

জীবন সার্থক আজিরে আমার
এ রাষ্ট্রবন্ধন ভারত মাঝার
দেখিছ নয়নে—দেখিছ রে আজ
অভেদ ভারত চিরমনোরথ
পুরাবার তরে চলিল।

(দ্রঃ মাতৃমন্ত্র কালীচরণ ঘোষ ১৯৬২)

রাষ্ট্রবন্ধন উৎসব উপলক্ষে রচিত একটি গানের সংকলনের নাম ‘রাষ্ট্র-সংগীত’, ‘৩০শে আশ্বিন বঙ্গের অক্সেদকালীন গীত’ গানের এই সংকলনটি কলকাতার নব্যভারত সমিতি কর্তৃক প্রকাশিত হয় (এই গ্রন্থে প্রকাশকের ভূমিকার উল্লেখ পূর্বে দ্রষ্টব্য)। এটি ৩৫ পৃষ্ঠার গ্রন্থ, তার মধ্যে অধিকাংশ গানই সমকালীন অগ্রাগ্র চরনিকায় প্রাপ্তব্য, কয়েকটি গান অবশ্য অন্তর্গত অপ্রাপ্য

এবং অধিকাংশ গানেই গীতকারের নাম নেই। অবশ্য এর প্রকাশক নব্যভারত সমিতিকর্তৃক গল্প গানগুলির রচনাকারের নাম আছে। ‘একবার তোরা মা বলিয়া ডাক’ গানটির শিরোনামে লিখিত আছে ‘বঙ্গীয় বালকসমিতি’ এবং অন্তে কার্ধ্যাধ্যক্ষ শ্রীজগৎমোহন রায়চৌধুরী এই নামটি কেন আছে অনুমান করা দুঃসাধ্য। অপরিচিত গানগুলির ভাষা ছন্দ দুঃসহ। সাময়িকতার উত্তেজনা ব্যতীত সেগুলির অল্প কোনো মূল্য নেই। যেমন ‘কালীঘাট আর্থভাণ্ডার হইতে প্রকাশিত’ একটি গীত—

উদিল হুথপ্রভাত আজি বঙ্গের গগনে
জাগো জাগো জনে জনে লভিয়া নব জীবনে।
তুলি স্বার্থভেদজ্ঞান এসো হিন্দু মুসলমান
করহ প্রতিষ্ঠা প্রাণ মাতদেহে সযতনে।...

শ্রামবাজার ভারতসন্তান সমিতির ছদ্ম গান রচনা করেছিলেন প্রসিদ্ধ নাট্যকার কীর্ত্তীপ্রসাদ বিজ্ঞাবিনোদ—

মিছে মায়াহমে তুলো না
তব সঙ্গে শক্তি চলে
তোমায়ে ধরে আদর করে, বলে নাহিরে তব তুলনা
যুমের ঘোরে ছিলে এতদিন দেখেছ আপনে দীনহীন,
যদি এলে নবজীবনে, আর তারে চরণে ঠেলো না ॥

রবীন্দ্রনাথ সরলা দেবী রজনীকান্ত প্রমুখ কবিদের খ্যাতিবাক্ রচনা ব্যতীত এই গ্রন্থেব কবিনামহীন গীতগুলি অবশ্য সবই রাধীসংগীত নয়—‘বন্দে মাতৃভূমি’, ‘তোরা আয়রে তোরা আয়রে’, ‘বন্দে মাতরম্ বলি গাও’, ‘শরণে ত্রীপদে এ ঘোর বিপদে’, ‘হের অর্গভাবী ত্যজিয়ে তামসী’, ‘হায় কি দুর্দিন আজিকার দিন পড়িল অশনি বন্দেব মাপার’, ‘আপন মায়েবে চিনেছি এবার’, ‘হিন্দু মুসলমান হয়ে একপ্রাণ’, ‘রামরহিম সবই একাকার’, ‘ওরা জোর করে দেয় দিক না বঙ্গ বলিদান’, ‘এস মা ভারতমাতা হও বঙ্গে অধিষ্ঠান’, ‘চলরে চল সবে ভারতসন্তান’, ‘দীন অনাথ ডাকে দয়া কর মা জননা’, ‘আজ মিলেছে যারের নামে’, ‘আজি কি নূতন হেরি সমগ্র ভারত নিয়ে’, ‘এস সবে মিলে মোরা বঙ্গমাতার সেবক হই’, ‘ওই তামসী নিশি ঘেরিল রে’ (রচয়িতা ভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়), ‘জেগেছে কি জগন্নাথ ধুম হতে এতদিনে’, ‘লভেছি জনম কোন মহাকলে’, ‘চল সবে চল ভাই কাদিতে কাদিতে ষাই’ (রচনাকার রণেন্দ্রনাথ) ইত্যাদি। যোগীন্দ্রনাথ সরকার সম্পাদিত ‘বন্দে মাতরম্’^{১৬} সংকলনেও কয়েকটি রাধীসংগীত আছে।^{১৭}

এই পর্বে সংকলিত আর একটি গ্রন্থ ত্রীনরেন্দ্রকুমার শীল কর্তৃক সংগৃহীত ‘স্বদেশী সংগীত’ ১৩১৪ সালে প্রকাশিত হয়। সংকলন উচ্চাঙ্গের নয় কিন্তু গানের সংখ্যা যথেষ্ট। রবীন্দ্রনাথ প্রমুখ খ্যাতনাম কবিদের পরিচিত গানগুলি ছাড়া এই গ্রন্থে প্রমথনাথ রায়চৌধুরী (‘শুভদিনে শুভক্ষেণে গাহ আজি জয়’, ‘নম বঙ্গভূমি শ্রামাঙ্গিনী যুগে যুগে জননী লোকপালিনী’, ‘তুই মা মোদের জগত আলো’), শিখরচন্দ্র মজুমদার (‘জাগো জাগো ভারতমাতা’, ‘যাব না আর যাব না ভিক্ষা নিতে পরের ঘারে’), কালীপ্রসন্ন কাব্যবিশারদ (‘এই স্বায়দেশে এসেছে ভিখারি কহ কৃপা করি কী দিবে তাহারে’, ‘চলেছে জাহ্নবী সাগরসন্ধান’, ‘সেই ত রয়েছে মা তুমি’, ‘নবীন এ অম্বরাগ রাখ রাখ মনে রাখ’, ‘এস দেশের অভাব ঘুচাও দেশে’), গিরিজাকুমার বসু (‘ঘূচাতে তোমার দৈন্ত আজি মা সন্তান তব জেগেছে’), রমণীমোহন ঘোষ (‘সকরুণ মায়ের আশ্রান’), সতীশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় (‘ওঠরে ওঠরে তোরা হিন্দুমূলমান সকলে ভাই’), রাজকৃষ্ণ রায় (‘মন বসে না দেশের হিতে’), সুরেন্দ্রচন্দ্র বসু (‘কে আছিস দেখসে এসে কেমন শোভা হয়েছে’), চারুচন্দ্র রায় (‘আজ সোনার বাঙলায় সোনার সাজ কে আনিল রে’), অমৃতলাল বসু (‘ওরা জোর করে দেয় দিক না বঙ্গ বলিদান’), বিজেন্দ্রলাল রায় (‘স্বদেশ আমার নাহি করি দরশন তোমাসম বঙ্গভূমি নয়নরঞ্জন’), রাজা মহিমারঞ্জন রায় (‘বুথায় জনম আমার অন্ন নাই খেতে ঘরে’—প্রত্যক্ষত স্বদেশী গান নয়), সুরেশচন্দ্র দাশগুপ্ত (‘ষিতীয় শুভক্ষেণে স্নেহপরিপূর্ণ মনে ললাটেতে কোঁটা তব দিহু আজি ভাই’), বিনোদবিহারী রায় (‘ঘুমাইয়া কেহ থেক না থেক না’), সতীশচন্দ্র রায় (‘এই বেলা ভাই চিনে নাও আপন’), চণ্ডীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায় (‘ঘর ছেড়ে আর যাননে কোথাও ভাই’), প্রমুখ খ্যাত-অখ্যাত কবিদের অনেকগুলি গান আছে। অশ্বিনীকুমার দত্তের কয়েকটি গানও (‘ওরে ভাই কিসের লেগে দিনে দিনে এমন হলে’, ‘আয়রে আয়রে ভারতবাসী আয় সবে মিলে প্রণমি ভারত-মাতার চরণ-কমলে’), এতে পাওয়া যায়। হিন্দুমেলায় নামহীন দু’একটি গান ‘আসি ভারতভূমে একবার দেখে যাও আর্ঘগণ’, ‘প্রাণ কাঁদে বলিতে ভারতের বিবরণ’, বেলেঘাটা দরিদ্রভাণ্ডারের নামে চিহ্নিত একটি গান ‘আয় রে বঙ্গবাসী মিলি সকলে’, কলিকাতা ছাত্রসমাজের গান ‘হে বঙ্গজননী স্বর্গপ্রসবিনী আর মাগো তুমি কেঁদ না’ রচনার দিক থেকে সাধারণ হলেও ঐতিহাসিক দিক থেকে উল্লেখযোগ্য।

উপেন্দ্রনাথ দাস সংকলিত ‘জাতীয় সংগীতে’ সমকালীন এবং বিশেষভাবে পূর্ববর্তী যুগের প্রায় শতাধিক কাব্যসংগীত হয়েছে। তার মধ্যে আবার দুটি ইংরাজি ভাষায় রচিত—একটি ফরাসি দেশের আর একটি মার্কিন দেশের জাতীয় কাব্যগীত। জাতীয় সংগীতের মৌল প্রেরণা ছিল স্বাধীনতা, দেশপ্রেম, ভারতভূমির বন্ধনমোচনের সংকল্প ও স্বরাজত্ব। সেই কারণেই পরাধীন দেশের দেশাত্মবোধক কর্মপ্রয়াস ও শিল্প সাহিত্য সংগীত মুখ্যত সচেতন-ভাবে ইংরাজবিরোধী আন্দোলনেই পর্ববসিত হয়েছিল। অথচ নীতির দিক থেকে ইংরাজ রাষ্ট্রশক্তি বাঙালির বিরোধী পক্ষ হলেও ইংরাজের দেশভক্তিব উপর উনিশ শতকের দেশবাসীর বিদ্বেষ ছিল না।^{১৮} তাই ভারতীয় স্বদেশপ্রেম কেবল ইংরাজি সাহিত্যেই নয়, প্রতীচ্য সংগীত থেকেও প্রেরণা সংগ্রহ করেছে। ইংরাজি সাহিত্যের বিখ্যাত বহু কবিতা যেমন করে জনপ্রিয় সংগীতে পরিণত হয়েছিল, তেমনি করেই বাঙলা স্বদেশপ্রেমের কবিতার উপর স্বরারোপ করে তাদের গান করে তোলার চেষ্টা দেখা যায়। শেলীর দুটি বিখ্যাত কবিতা সুরবোজনায় জনপ্রিয় সংগীতে পরিণত হয়েছিল^{১৯}—

Rise like lions after slumber
In unvanquishable number,
Shake your chains to earth like dew
Which in sleep had fallen on you,
Ye are many, they are few.

(The True Freedom, From The Masque of Anarchy)

The seed ye sow, another reaps ;
The wealth ye find, another keeps ;
The robes ye weave, another wears ;
The arms ye forge, another bears.
Sow seed, but let no tyrant reap ;
Find wealth—let no imposter heap ;
Weave robes, let not the idle wear ;
Forge arms—in your defence to bear.

(To the Men of England.)

যুরোপের প্রতিটি ভাষায় দেশের স্বাধীনতার প্রতি হস্তক্ষেপকারী বৈদেশিক শক্তি ও শত্রুর বিরুদ্ধে যুগে যুগে গর্জে-ওঠা কবিকণ্ঠ ভাষায় স্বরে উদ্দীপনায় কাব্যসংহতি লাভ করেছে। সেই তুলনায় এ দেশে স্বাধীনতা-আন্দোলনের

উদ্‌যোগ-আয়োজন যুরোপের বিদেশী শাসকের বিরুদ্ধে ঘন ঘন যুদ্ধঘোষণা হয়ে ওঠেনি। আমাদের গানে তাই স্বাধীনতা অপসৃত হওয়ার বেদনা, ক্লিন্ন নৈরাশ্র, আর পশ্চিমের গানে স্বাধীনতা বিপন্ন হওয়ার শতকায় সমবেত প্রতিরোধ গর্জন। আমাদের গানে পরাধীনতার শ্রান মেঘচ্ছায়ে দেশমাতৃকার বিষন্ন মূর্তি, সে দেশের গানে অশ্রুজলিতা জননীর গরীয়সী মূর্তি। আমাদের কাব্যগীতি একান্তই কাব্যগীতি, পেলব সৌন্দর্যে এলায়িত, সর্বদা প্রত্যক্ষ সংগ্রামের সময়সংগীত নয়। তাই আমাদের স্বাধীনতাকামনার কাব্যসংগীত আর যুরোপ-আমেরিকার যুদ্ধসংগীত এক পংক্তিভুক্ত হতে পারে না। অপেক্ষাকৃত পরবর্তীকালের উদ্দীপনার কবি মুহম্মদাস বা নজরুলের সঙ্গে তাই ইংরাজি সময়সংগীত-রচয়িতা Ebenzer Elliot কিংবা Robert Nicoll-এর সাদৃশ্য নেই। বাংলাদেশের স্বদেশী গানে পরাধীনতার শ্রানি একদিক দিয়ে স্বদেশভূমির সৌন্দর্য-মাধুর্য-তাহায্যে ঢাকা পড়েছে। বিদেশী দেশপ্রেমের সংগীত প্রত্যক্ষ সংগ্রামের হাতিয়ার নিয়ে রক্তের আমন্ত্রণ—

Base oppressors, leave your slumbers,
Listen to a nation's cry.

(J. A. Leatherland. 1812)

Day like our souls, is fiercely dark ;
What then ? 'Tis day !
We sleep no more ; the cock crows hark
To arms ! away !
(Ebenzer Elliot. 1781—1849)

এর তুলনায় বাঙলা গানে মাধুর্যের ভাগই অধিক, বলিষ্ঠতার ঐতিহ্য সেখানে কম। নজরুলের ‘কারার ঐ লৌহকপাট’ জাতীয় গান শতাব্দীতে কদাচিত্ রচিত হয়।

এই ক্ষেত্রে দু একটি বিদেশী জাতীয় সংগীতের উল্লেখ করা যেতে পারে। ফ্রান্সের জাতীয় সংগীত ‘লা মার্সেই’ বিশ্ববিখ্যাত গান। ১৭৯২ খ্রীষ্টাব্দের ২৪ এপ্রিল দেড় হাজার লোক এই গান গেয়ে মার্সেই থেকে প্যারিসের দিকে এসেছিল। রগেট ছ লিলে তার মাত্র বছর তিন আগে এই উদ্দীপনাময়ী গানটি রচনা করেছিলেন—

Rise up ye children of our fatherland
Days of glories now behold,
See the blood-stained flag of oppression

Yet again the tyrants uphold.
 Do you not see like raging water
 Fierce soldiers are gathering round ?
 They come to seize like ruthless hounds
 And to slay your sons and daughters.
 To arms Comrades !
 Forward citizens !
 March on March on
 Till their vile blood be flowing over the land.

এই ধরনের প্রত্যক্ষ সংগ্রামের প্রেরণা অবশ্য কোনোদিনই বাঙলাদেশের স্বাধীনতা-আন্দোলনে ঘটেনি। এমন কি ১৮৭১ সালে কবি গটিরের বচিত এবং প্যারিসে ফ্রেঞ্চ কমিউনে প্রথমে গীত ও পরে 'কমিউনিস্ট ইন্টারন্যাশনাল' বা 'আন্তর্জাতিক সাম্যবাদের গান' নামে পরিচিত এই গানটির সঙ্গেও কোনো বাঙলা গানের তুলনা হয় না—

Arise prisoners of starvation
 Arise ye wretched of the earth,
 For justice thunders condemnation
 And a new world is in the birth.
 Then away with all your superstition,
 Servile masses arise arise,
 We'll change forthwith old conditions
 And spurn the dust to win the prize.
 Then comrades come rally
 And last fight let us face,
 The Internationale
 Unites the human race.

স্বরগযোগ্য যে 'জাগো অনশনবন্দী' নামে নজরুল এই গানের বঙ্গাঙ্গবাদ রচনা করেছিলেন।

৭

হিন্দুমেলায় সময় থেকেই কাব্য-সংগীতে-নাটকে ভারতজননীর একটি কল্পমূর্তি বর্ণাঢ্য হয়ে উঠেছিল। বন্দে মাতরম্ সংগীতে বঙ্কিমচন্দ্র যে মাতৃমূর্তি রচনা করেছিলেন, আমাদের পৌরাণিক দুর্গা দশপ্রহরধারিণীর সঙ্গে তা একাত্ম হয়ে যায়। পরবর্তী ভারতজননী মুখ্যত পরাধীনতা-শৃঙ্খলে-বন্দি

রোক্তমানা অশ্রমণী নারী। এই ভারতবন্দিনীকে চরিত্ররূপে সৃষ্টি করে নাটক পর্যন্ত রচিত হয়েছিল।^{২০} হিন্দুমেলায় অধিকাংশ কবি তাঁদের নবজাগ্রত দেশ-প্রেম ও মাতৃকাতরতার রঙ দিয়ে এই জননী মূর্তিটিকে গাঢ়বর্ণে আঁকেছেন। স্বিজেন্দ্রনাথের ‘মলিনমুখচন্দ্রমা ভারত তোমারই’ সম্ভবত দেশজননীর শোকাহত বিবশবিস্মল রূপের প্রথম সার্থক বর্ণনা, তাই গানটি একাধিক নাটকে ব্যবহৃত হয়েছিল। কিরণচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘ভারতবন’ নাটকের একটি গানেও এই দুঃখিনী ভারতজননীর ছবিটি এখানে উদ্ধারযোগ্য—

দেখিলাম এক নারী নগেন্দ্রকন্দরে বসি
রাহুভয়ে শশী যেন ভূতলে পড়িছে পসি।
আলুলায়িতকেশা ছিন্নভিন্ন মলিনবেশা
আহা মরি কী দুর্দশা স্বর্ণবর্ণ যেন মসী।
বলে ধনী হা বিধাতা! হয়ে ভারতবীরেন্দ্র-মাতা
বিজ্ঞাতি বিপক্ষ হাতে হইলাম লাক্ষিত।
হায় পুত্র হয়ে মাতৃদুঃখ কেন না নাশিছ আসি।
অতঃপর জানিলাম তিনি সাধারণের জননী
ভারত-স্বাধীনতা-ধনী অশ্রুমুখী দিবানিশি।

কাফি-মৎ সুরতালে রচিত রাধানাথ মিত্রের একটি তৎকাল-প্রচলিত গানে ভারতজননীর এই অশ্রুগলিত বর্ণনাটিও প্রাপ্ত গানের মতই—

কে তুমি বিজনে বসি কপোলে রাখিয়া কর
কি তাপে তাপিত তহু নয়নে ঝরে নিবীর।
যেন নভচ্যুত শশী কাননে পড়েছে খসি
অথবা বিজলী-রাশি ত্যজে জলদানিকর।
এমন কণ্টকবনে এমন অমূল্য ধনে
কে রেখেছে সংগোপনে হয়ে কঠিন অস্তুর।
চিনেছি চিনেছি মরি এ যে ভারতসুন্দরী
দুঃখিনী করেছে অগ্নি কাঁদিয়ে ভেঙেছে স্বর ॥

আনন্দচন্দ্র মিত্রও একটি গানে রোদনাক্রান্ত জননীকে দর্শনকরার জন্য ভারতবাসীকে আহ্বান করেছেন—

কোথায় রহিলে সব ভারতভূষণ
একবার এসে দুঃখিনীকে কর দর্শন।...

‘ভারতীয় সংগীত মুক্তাবলী’তে উদ্ধৃত প্রসঙ্গের বিচারের একটি গানে
কন্দমানা ভারতমাতার ছবিটি এই রকম—

ভারতজননী মলিনবদনী
অশ্রুজল মুখে শোকশেল বৃকে
কাঁদেন ভারতদুঃখে দিবসরজনী ।
ভারতশ্মশানে সঞ্চারিত প্রাণে
সাধেন কি শক্তিস্থানে মৃত সঞ্জীবনী ।
যদি পুনঃ ভাগে সে দীপকরাগে
নিজীব ভারতে হবে পুনঃ জয়ধ্বনি ॥

দারকানাথ সেকালের খাতনামা গীতকার ছিলেন । তাঁর ‘নির্বাপ আশার
দীপ সব অন্ধকাব’ গানটি ‘জরাজীর্ণ ভাষান্ত ভাষা ভাবতসন্তানের হৃদয়োচ্ছ্বাস’-
রূপে টুল্লিখিত । ‘ভারতঃশিনী আমি হতভাগ্যা পরাধিনী’ গানটিতে ভারত-
জননীর নৈরাশ্রকে গৃহান্তঃপুরবাসিনী ভারতীয় নারীর হৃর্ভাগ্যের সঙ্গে একাত্ম
কবে দেওয়া হয়েছে । হিন্দুমেলায় প্রচলিত অজ্ঞাতকবির ‘আমি ভারত হুমে
একবার দেখে যাও অর্থগণ’ এবং ‘প্রাণ কাদে বলিতে ভারতের বিবরণ’ গান
দুটিও এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য ।

এই সূত্রে দেশজননীর অগ্ন্যান্ত গীতচিত্রগুলির কথাও স্মরণীয় । বেহাগ
রাগে একটি মাতৃআবাহন রচনা করেছেন স্বামী প্রজ্ঞানন্দ—

কে ছাছ মায়ের মুখপানে চেয়ে
এস কে কঁদেছ নীরবে ;
মার মুখ চেয়ে আশ্রয়লি দিয়ে
সে মুখ উজ্জল করিবে ।

জননীর রূপমূর্তি বর্ণনাব চেয়ে গানে মাতৃনামমহিমাই বেশি করে চোখে
পড়ে । আঠেরো-উনিশ শতকের শ্রামাঙ্গীতের সঙ্গেও বাঙলার স্বদেশ-
প্রেমাত্মক গান এই সময় থেকে একাকার হয়ে যায় । জনৈক রামচন্দ্র দাস
‘তিমিরে ধীরে ধীরে’ (৭) গানেব সুরে একটি জাতীয় গাথা লিখেছেন, এতে
মৃত্তিকাময়ী স্বদেশভূমি ও শ্রামাজননীর একাত্মতা স্থাপিত হয়েছে । এটি মাতৃ-
নামমহিমার একটি স্নিগ্ধ গীতি —

আমরা সব মায়ের ছেলে মাকে পেলে কাকে ডরাই
আকাশেতে মনের সাথে মায়ের নামের নিশান উড়াই ।
বন্ধুহি আমাদের মা, জগতে নাহি তুলনা,

লোকে করে ধনের গর্ব, আমরা করি মায়ের বড়াই।
 মায়ের শশ্রে জীবন ধরি মায়ের জলে তৃষ্ণা হরি
 মায়ের নামে মায়ের প্রেমে মায়ের কোলে নেচে বেড়াই।
 মায়ের কোলে যবে থাকি কিছুতে ভয় নাহি রাখি
 মা মা বলে অবহেলে বিপদবাধা সকল এড়াই।
 মা আমাদের অগ্রিময়ী মায়ের নামে বিশ্বজয়ী
 আমরা সবে মিলে মিশে দেশে দেশে আগুন ছড়াই ॥

বরিশালের প্রসিদ্ধ জননায়ক অশ্বিনীকুমারও শক্তিতত্ত্ব এবং স্বদেশমন্ত্রকে
 মিলিয়ে দিয়েছিলেন। খাঙ্গাজ পোস্তায় এই গানটি ত্রুটব্য—

ঋশান তো ভালোবাসিস মা গো
 তবে কেন ছেড়ে গেলি
 এত বড় বিকট ঋশান এ জগতে কোথা পেলি ?
 দেখসে হেথা কী হয়েছে ত্রিশ কোটি শব পড়ে আছে,
 কত ভূত বেতাল নাচে রঙ্গে ভঙ্গে করে কেলি। ..

এই শক্তিরূপিণী চণ্ডিকারূপিণী স্বদেশজননীর প্রতি বিপিনচন্দ্রের একটি
 আবাহনগীত—

উব মা বাহতে শক্তিকপিণী
 উর মা হৃদয়ে ও রণরঙ্গিণী,
 রিপুকুলমাবে সন্তান লয়ে
 দাড়া মা হৃদয়রমা।

কালীপ্রসঙ্গের অল্পরূপ কণ্ঠও প্রসঙ্গত উদ্ধারযোগ্য—

দণ্ড দিতে চণ্ডমুণ্ডে এস চণ্ডি যুগান্তরে...
 এ যুগে আবাস মা গো! দুর্গতি নাশিতে জাগো,
 এসে নিজে রক্তবীজে নাশ সেই মূর্তি ধরে।...

মানিকতলা বাগানে বোমা আবিষ্কারের ফলে অসমাপ্ত সাধনা স্বরণ করে
 কবীবোদ্যুৎ গঙ্গোপাধ্যায় লিখেছিলেন—

না হইতে মাগো বোধন তোমার
 ভেঙেছে রাক্ষস মঙ্গলঘট;
 জাগো রণচণ্ডী জাগো মা আমার।...

ময়মনসিংহে কিশোরদের উপর পুলিশের অত্যাচারের প্রতিশোধ কামনা
 করে হরিশচন্দ্র চক্রবর্তী একটি গানে ‘ঋশানের কালী’কে আবাহন জানিয়ে-

ছিলেন।^{২১} এই মাতৃসাধনায় মুসলমান কবি মুন্সি কায়কোবাদের কণ্ঠে-
অকৃত্রিম অহুরাগে মিশে গেছে—

ক্ষমা করো মা বঙ্গভূমি ক্ষমা করো মা হৃদয় খুলে,
আমি যে তোর অবোধ ছেলে লবি নে মা কোলে তুলে,
অদৃষ্টের ঘোর নিপীড়নে কতই দুঃখ রইল মনে;
তোরই স্নেহ তোরই আদর সবই যে মা গেছি তুলে।
তোর কথা মোর মনে হলে ভাসি আমি নয়নজলে,
পাগল হয়ে ঘুরে বেড়াই পথে ঘাটে নদীর কূলে॥

একমাত্র মুসলমানকবি রচিত একটি মাত্র দেশাত্মবোধক কাব্যগীতটি
ছাড়া সমকালীন কোনো সংকলনে অন্য কোন মুসলমান বাঙালি কবির গীত
মেলেনি।^{২২}

কয়েকটি গানে জন্মভূমির ভৌগোলিক সৌন্দর্যের বন্দনার কথাও পূর্বে
উল্লিখিত হয়েছে। প্রমথনাথ রায়চৌধুরীর ‘নয় জন্মভূমি শ্রামাদ্বিনী’, কালীপ্রসন্ন
কাব্যবিশারদের ‘সেই ত রয়েছ মা তুমি’, কালীপ্রসন্ন ঘোষের ‘জননি জন্মভূমি
স্বর্গ তুমি মহীতলে’ গানগুলি অন্তর্ভুক্ত উল্লিখিত হয়েছে। রজনীকান্ত সেনের
এই পর্যায়ের কয়েকটি সুরচিত কাব্যগীতের উল্লেখ করা যায়—

তব চরণ-নিম্নে উৎসবময়ী শ্রামধরণী সরস।
উর্ধ্বে চাহ অগণিত মণিরঞ্জিত নভ নীলাঞ্চল।
সৌম্যমধুর দিব্যাকনা শান্ত কুশলদরশ।
দূরে হের চন্দ্রকিরণউদ্ভাসিত গঙ্গা
নৃত্যপুলক গীতিমুখর কলুবহরতরঙ্গা;
ধায় মত্তহরষে সাগরপদপরশে
কূলে কূলে করি পরিবেশন মঙ্গলময় বরষা।...

রজনীকান্তের একটি গানে সত্যেন্দ্রনাথের প্রভাব অত্যন্ত তীব্রভাবে এবং
পীড়াদায়কভাবে ঐতিকে আঘাত করে—

কোন দেশের উত্তরের সীমায়
ধরার মাঝে শ্রেষ্ঠ গিরি ?
কোন দেশের আর তিন পাশেতে
রয়েছে সমুদ্র ঘিরি ?
কোথায় শ্রামল মাঠে ফলে
খোকা খোকা সোনার ধান

সে আমাদের সোনার ভারত

আমাদেরই হিন্দুস্তান ॥

স্বদেশের জন্ত আত্মবিসর্জনের স্বর কয়েকটি গানে প্রবলভাবে অনুভূত হয় । ১৩০২ কাৰ্তিক বঙ্গদর্শনের ‘মা ভৈঃ’ নামক সুবিখ্যাত প্রবন্ধে রবীন্দ্রনাথ লিখেছিলেন—“তুমি দেশকে স্বার্থ ভালোবাস তাহার চরম পরীক্ষা তুমি দেশের জন্ত মরিতে পার কিনা ।” যেন এই বাণীকেই সংগীতে বরণ করে কাৰ্তিকচন্দ্র দাশগুপ্ত লিখেছিলেন—

বিশ্বময়ী মায়েৰ পূজা মায়ে দিবেন বর

এ পূজায় চাই মুণ্ড ডালি আয়রে নারীনর ।...

সরলা দেবীর ‘খাটিবি আয়’ গানটি এই স্ত্রে স্মৰ্তব্য । বিজয়চন্দ্র মজুমদারের কয়েকটি গানে স্বদেশের জন্ত আত্মবিসর্জনের জ্বালাময় আহ্বান আছে । যেমন—

আয় আজি আয় মরিবি কে,

পিষিতে অস্থি শুষিতে কধির

নিশীথ অশানে পিশাচ অধীর

থাকিতে তত্ত্ব সাধনমন্ত্ৰ

প্রেতভয়ে ছি ছি ডরিবি কে ?

মরার মতন না লভি মরণ

সাধকের মত মরিবি কে ?

অস্বরনিধনে কিসের তরাস

পশুর নিনাদে তোরা কি ডরাস ?

না গণি বিজ্ঞান কানন ভীষণ

বিষম বিপদ বরিবি কে ?

নিষ্ঠুর অরি সংহার করি

বীরের মতন মরিবি কে,

উঠেছে সিদ্ধ মথিয়া তুফান,

ছুটিছে উর্মি পরশি বিমান

সাহসেতে ভর করি সে সাগর

হাসিমুখে তোরা তরিবি কে ?

হউক ভগ্ন জলধিমগ্ন

তবু তরী বাহি মরিবি কে ?

বিজয়চন্দ্র ‘এ জগতে যদি বাঁচিবি’ গানে দুর্বল দেশবাসীকে উদ্বুদ্ধ করেছেন
এই আত্মদান-প্রেরণায়—

ওরে অক্ষম ওরে দুর্বল বীর বিক্রম কর সম্মল
যদি জীবনধারণে বাসনা,
ওরে অধম চপল ঘৃণ্য নিজ সংঘম বল ভিন্ন
কহ আছে কি অন্ত সাধনা ॥

এই আত্মোৎসর্গের মহতী প্রেরণায় রোমাটিক সৌন্দর্যমুগ্ধ প্রকৃতিপ্রেমিক
কবি যতীন্দ্রমোহন বাগচীও লিখে ফেলেছিলেন একটি বাউল গান—

ওরে খাপা যদি প্রাণ দিতে চাস এই বেলা তুই দিয়ে দে না,
ওরে মায়ের তরে প্রাণটি দিবার এমন স্বেচ্ছা আর হবে না।
যখন হৃদয় আগে হৃদয় পরে তফাৎ মাত্র এই
তখন অমূল্য এই মানবজনম বুঝা দিতে নেই,—
ওরে খাপা, মায়ের দেওয়া, এ ছার জীবন দেরে মায়ের তরে ;
অমর জীবন পাবি য়ে ভাই জগৎমায়ের ঘরে
কি দিয়েছিস লিখবে যখন পরকালের খাতা
তখন তোরই দানে হবে আলো বইয়ের প্রথম পাতা ॥

যোগেন্দ্রনাথ শর্মা কালীপ্রসন্ন কাব্যবিশারদের ছদ্মনাম। এই নামে তিনি
‘স্বদেশসংগীত’ নামে একটি দেশাত্মবোধক গানেব সংকলন সম্পাদনা করে-
ছিলেন। কালীপ্রসন্ন সম্পর্কে দেশনায়ক সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় তাঁর ‘এ
নেশান ইন মেকিং’ গ্রন্থে লিখেছিলেন—

Kavya Visarad had a fine musical talent. He himself could
not sing, but he composed songs of exquisite beauty, which were
sung at the Swadeshi meetings and never failed to produce a
profound impression.

ইতিপূর্বে কালীপ্রসন্নের যে কয়টি গানের উল্লেখ করা হয়েছে, তাছাড়াও
স্বসংকলিত স্বদেশসংগীতে কালীপ্রসন্নের কয়েকটি অধুনা-বিস্মৃত গান গাওয়া যায়।
একটি গানে কবি সমকালীন অন্যান্য গীতকারদের মত বঙ্গীয় বাণিজ্যের পরাজিত
হৃদয় জন্ম হাহতাশ করেছেন তাঁর প্রিয় বাউল সুরে—

ভাই সব দেখ চেয়ে বাজার ছেয়ে
আসতেছে মাল বিদেশ হতে
আমাদের বেচাকেনা পাণ্ডানদেবা
অভাবমোচন পনের হাতে ।.....

হায়রে নিজের দেশে যায় না অভাব
 অশন বসন সব বিলাতে
 ছেড়ে পরের ঠাকুর ঘরের কুকুর
 ইচ্ছা করে মাথায় নিতে ।
 বিশারদ ছাডতে নারে কেঁদে মরে
 কার্য সারে কোন মতে ।

আর একটি বাউলস্বরাস্রিত, স্রুচিৎ ও জনধন্য স্বদেশসংগীত—

ঐ যে জগৎ জাগে স্বদেশ-অহুরাগে
 কে আর ব্যবচ্ছিন্ন বঙ্গ ভিন্ন নিদ্রামগ্ন দিবাভাগে ?
 ভাঙবে না কি এ কালনিদ্রা রইবে কি ভাব যুগে যুগে ?
 পেয়ে পরের প্রসাদ যায় কি বিষাদ
 এ অবসাদ কোন বিয়োগে ?

থাকতে অঙ্গ পঙ্খ বঙ্গ দাগা বলায় পরের দাগে
 করে গৃহশূণ্য পরের জন্ত লক্ষ্মীপুত্র ভিক্ষা মাগে ।.....

কয়েকটি গানে ‘করালী’ এই ছদ্মনাম পাওয়া যায় । ২৩ করালী-রচিত
 একটি গানের উদাহরণ—

আছিস কোন উল্লাসে ?
 সদাই বিদেশী জেঁক রক্ত চোষে ।
 অস্থিচর্ম হল রে সার
 রক্ত নাহি রক্তকোষে
 এখন বাঁচতে চলে ফেল সে জেঁক
 বয়কট চুনা মুখে ধসে ।.....

৮

এ পর্যন্ত আলোচিত দেশাত্মবোধক কাব্যগীতি-সংকলনের অন্তর্গত আরও কয়েকজন কবির আলোচনা করা হচ্ছে । দ্বারকানাথ ঠাকুরের পৌত্র, গিরীন্দ্রনাথের পুত্র গণেন্দ্রনাথ হিন্দুমৈলায় দেশাত্মবোধক কাব্যগীতি লিখে খ্যাতিমান হয়েছিলেন । রবীন্দ্রনাথ সশ্রদ্ধচিত্তে অনেকবার বহুপ্রসঙ্গে তাঁর নামোল্লেখ করেছেন । কেবল ঠাকুরবাড়িতেই নয়, বাঙলাদেশে স্বাদেশিকতা প্রচারের তিনি অগ্রতম পুরোধা ছিলেন এবং সংগীতের মধ্য দিয়েই যে দেশমাতৃকার শ্রেষ্ঠ ধ্যান সম্ভব, এ বোধও তাঁর চিন্তে ঐতিহাসিকভাবে সংক্রামিত হয়েছিল ।

তার পূজাসংগীত ও স্বদেশী সংগীত উভয়ই রবীন্দ্রনাথকে অমুপ্রাণিত করেছিল, রবীন্দ্রসংগীত-জিজ্ঞাসুর কাছে এ তথ্যও অপরিজ্ঞাত নয়। বাহার ৪৭-এ রচিত তাঁর একটি বিখ্যাত গান—

লজ্জায় ভারতবর্ষ গাইব কী করে
লুটিতেছে পরে এই রত্নের আকরে।
সাধিলে রত্ন পাই তাহাতে ষতন নাই
হারাই আমোদে মাতি অবহেলা করে।
দেশান্তর জগজ্জন ভুঞ্জে ভারতের ধন,
এ দেশের ধন হায় বিদেশীর তরে।
আমরা সকলে হেথা হেলা করি নিজ মাতা
মায়ের কোলের ধন নিয়ে যায় পরে ॥

ঠাকুর ও পরিবারের অন্যান্য কবি-গীতিকারদের মধ্যে সত্যেন্দ্রনাথের খাশাজ আড়ালেকায় রচিত একটি গীত প্রথম কালের দেশগৌরবাত্মক রচনাগুলির অন্তর্গত—

মিলে সব ভারতসন্তান একতান মনপ্রাণ
গাও ভারতের বশোগান।
হোক ভারতের জয় জয় ভারতের জয় গাও ভারতের জয়
কী ভয় কী ভয় গাও ভারতের জয়।

এই গানটি প্রাচীনতম ভারতসংগীতের অন্তর্গত এবং তৎকালে প্রভূত জনপ্রিয়তা অর্জন করেছিল। রাজনারায়ণ বসু তাঁর ‘হিন্দুধর্মের শ্রেষ্ঠত্ব’ গ্রন্থের উপসংহারে বলেছেন—

“আমি দেখিতেছি যে এই জাতি পুনরায় নব যৌবনান্বিত হইয়া পুনরায় জ্ঞান ধর্ম ও সভ্যতাকে উজ্জ্বল হইয়া পৃথিবীকে সুশোভিত করিতেছে, হিন্দুজাতির কীর্তিগরিমা পৃথিবীময় পুনরায় বিস্তারিত হইতেছে। এই আশাপূর্ণ দৃষ্টান্তে ভারতের জয়োচ্চারণ করিয়া আমি অত্যন্ত বক্তৃতা সমাপ্ত করিতেছি—

মিলে সব ভারত সন্তান একতান মনপ্রাণ
গাও ভারতের বশোগান...” ইত্যাদি।

বঙ্কিমচন্দ্র বঙ্গদর্শনে লেখেন—“এই মহাগীত ভারতের সর্বত্র গীত হউক। হিমালয়কন্দরে প্রতিধ্বনিত হউক। গঙ্গা যমুনা সিদ্ধু নর্মদা গোদাবরীতটে বৃক্ষে নর্মরিত হউক। পূর্বপশ্চিম-সাগরের গভীর গর্জনে মন্দ্রীভূত হউক। এই

বিশিষ্ট কোটি ভারতবাসীর হৃদয়বস্ত্র ইহার সঙ্গে সঙ্গে বাজিতে থাকুক।”
(বঙ্গদর্শন ১২৭২ চৈত্র)

চৈত্রমেলায় প্রায় প্রতি অধিবেশনের প্রায়ন্তেই এই সংগীতটি সমবেতভাবে গীত হত বলে জানা যায়।^{১৩}

হিন্দুমেলায় অগ্ন্যান্ত জনপ্রিয় গানের মধ্যে দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুরের নটবেহাগ পোস্তায় রচিত ‘মলিনমুখচঞ্জিমা ভারত তোমারই’, হেমচন্দ্রের ভারতসংগীত, বিষ্ণুরাম চট্টোপাধ্যায়ের ‘বল এই কি সেই ভারত’, গোবিন্দচন্দ্র রায়ের ‘কতকাল পরে বল ভারত রে’, মনোমোহন বহুর ‘দিনের দিন সবে দীন হয়ে পরাধীন’ প্রভৃতি গানগুলি কালোত্তীর্ণ হয়েছিল, কারণ বিশ শতকের গোড়ার দশকেও সেইগুলি জনপ্রিয় ছিল। স্বদেশবিষয়ক কবিতা ও সংগীতে হেমচন্দ্রের নাম গুরুত্বপূর্ণ। হেমচন্দ্রের স্বদেশবিষয়ক রচনা কম নয়—‘ভারতসংগীত’ (আর মুম্বাইও না দেখ চক্ষু মেলি), ‘কালচক্র’ (বারেক এখনও ফিরে দেখিলি না চাহিয়া), ‘ভারতভিক্ষা’ (যুবরাজের কলিকাতা আগমন উপলক্ষে রচিত), ‘ভারতবিলাপ’ (ওহে বঙ্গবাসী জান কি তোমরা) প্রভৃতি। এইগুলির মধ্যে ভারতসংগীতই সর্বাধিক জনপ্রিয় হয়েছিল। শোনা যায়, এই গানে উচ্চারিত স্বদেশমন্ত্র প্রচারে রাজনৈতিক বিপদের আশঙ্কায় হেমচন্দ্র আইনানুগভাবে গীতোদ্দিষ্ট বক্তব্য ঐতিহাসিক দিক থেকে জটিল রাজ্যভ্রষ্ট মারাঠা যুবকের অবানিতে প্রকাশ করেছিলেন, তথাপি হেমচন্দ্র রাজ্যবোধে পড়েছিলেন। মোটের উপর ভারতসংগীত সংগীতের ষোণ্যতাই লাভ করেছিল, যদিও প্রচলিত গানের তুলনায় এটি রীতিবহির্ভূত, দীর্ঘ শব্দকময় রচনা। কিন্তু দীর্ঘকাল ধরে এর বহু পংক্তি শতকর্থাঙ্কবৃত্ত হয়েছে—

বাজরে শিঙা বাজ এই রবে
সবাই স্বাধীন এ বিপুল ভবে
সবাই জাগ্রত মানের গোরবে
ভারত শুধুই ঘুমায়ে রয়,
আরব্য মিশর পারস্ত তুরকি
তাতার তিব্বত অত্র কব কি
চীন ব্রহ্মদেশ অসভ্য জাপান
তারাও স্বাধীন তারাও প্রধান,
দাসত্ব করিতে করে হেয়জ্ঞান
ভারত শুধুই ঘুমায়ে রয়।.....

কাব্য হিসাবে হেমচন্দ্রের রচনা যে সমালোচনার বশীভূত, কাব্যগীতির ক্ষেত্রে তারই পুনরাবুত্তি করা যায়। হেমচন্দ্রের দেশসংগীত তাঁর কবিতারই স্বরে আবুত্তি মাত্র—সংগীতের মিতচরণ আয়োজনের সঙ্গে তাঁর পরিচয় ছিল না। ভারতসংগীত খানিকটা কাহিনীহীন ব্যালাডের মত—প্রথমে আত্মজাগরণের উদ্বোধনী গীত, তারপর অতীতকালের প্রোথিত জীবনপতাকা নতুন কালের স্থপবনে আন্দোলিত করার প্রচেষ্টা। মধ্যে মধ্যে তুলনামূলকভাবে কবি ভারতের আধুনিক আত্মাবমাননার প্রতি দিক্কার জানিয়েছেন। বলা বাহুল্য দেশাত্মবোধক কাব্যসংগীতের যে বিধিবদ্ধ প্রশালী পরবর্তীকালে জনপ্রিয় হয়েছিল, হেমচন্দ্রের এই সংগীতটি তারই উৎকৃষ্ট উদাহরণ। একদা বৈদেশিক শাসনমুক্ত ভারতবর্ষের শিরোপরি রবি শশী তারা কিরণ বিকিরণ করত, সেই আর্ধ্যবর্ত এখনও বিস্তৃত, সেই বিদ্যাগির্নি এখনও উন্নতশীর্ষ, ভাগীরথীর জলরাশি আজও আপন উচ্ছ্বাসে প্রবাহিত, কেবল ভারতবাসী আপন শাস্ত মহিমা দর্পবুদ্ধি হারিয়ে নিশ্চেষ্ট হতচেতন হয়ে পড়েছে। কবি তাই ভারতবর্ষের ঐতিহাসিক বিবেক বা চারণের মত দেশবাসীকে সেই কীর্তিগাথা স্মরণ করিয়ে দিয়েছেন। যেন নির্জন সন্ধ্যার কীর্তিধূসর স্বাক্ষরে তিনি এক পথচারী গায়ক—কিন্তু এখনও কেউ ষার খুলে বেরিয়ে আসেনি। হতমানে দুঃখে হতাশায় কবি গেয়ে উঠেছেন—

হয়েছে শ্মশান এ ভারতভূমি
 কারে বা উচ্ছে ডাকিতেছি আমি
 গোলামের জাতি শিথিছে গোলামি
 আর কি ভারত সজীব আছে ?
 সজীব থাকিলে এখনি উঠিত,
 বীরপদভারে মেদিনী দুলিত
 ভারতের নিশা প্রভাত হইত
 হায়রে সেদিন দূচিয়া গেছে॥

কবিতা হিসাবে এর আবেদন সীমাবদ্ধ হলেও এর ভাষা ও প্রকাশরীতির মধ্যে একটি সংগীতের আবেদন ছিল বলেই হেমচন্দ্রের রচনা কাব্যসংগীতের সীমাহীন হতে পেরেছিল। হিন্দুমেলা এবং তার পরবর্তীকালে সে সব জাতীয় সংগীত রচিত হয়েছে, তাদের উপর হেমচন্দ্রের এই কাব্যগীতিটির প্রভাব নিতান্ত কম নয়।

দেশাত্মবোধক কাব্যগীতে কালীপ্রসন্ন কাব্যবিহারদেয় নাম পূর্বে একাধিক-বার করা হয়েছে। কালীপ্রসন্ন রবীন্দ্রনাথের সমসাময়িক কবি ২৫, হিতবাদীর

সম্পাদক, কবি ও বক্তা হিসাবে স্বনামখ্যাত। অল্পবয়সেই কবিসংগীতরচনার শৌখিনদক্ষতা প্রকাশ করেছিলেন তিনি। বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের পূর্ব থেকেই তাঁর ছএকটি দেশপ্ৰীতিমূলক গান জনপ্রিয় হয়েছিল, সমকালীন বহু গীতগ্রন্থেই তাঁর 'বিশারদ' ভনিতামূলক একাধিক গান স্থান পেয়েছে। বরিশাল কনফারেন্স উপলক্ষে তৎকালীন জননেতা মনোরঞ্জন গুহঠাকুরতার উপর লাঠিচালনার প্রতিবাদে কাব্যবিশারদের 'যায় যেন জীবন চলে' গানটি লোকপ্রিয় হয়েছিল। গানটি বাউল সুরে রচিত হয়—

মাগো যায় যেন জীবন চলে

শুধু জগৎমাঝে তোমার কাজে বন্দেমাতরম্ বলে।

যখন মুদে নয়ন করব শয়ন শমনের সেই শেষ জালে

তখন সবই আমার হবে আঁধার স্থান দিও মা ওই কোলে।

আমার মান অপমান সবই সমান দলুক না চরণতলে

যদি সইতে পারি মায়ের পীড়ন মাছুষ হব কোন কালে ?

আমায় বেত মেরে কি মা ভোলাবে আমি কি মার সেই ছেলে ?

দেখে রক্তারক্তি বাড়বে শক্তি কে পালাবে মা ফেলে।

আমি ধন্য হব মায়ের জন্ত লাঞ্ছনাদি সহিলে

জন্মের বেত্রাবাতে কারাগারে কাঁসিকাঠে ঝুলিলে।

যে মায় কলে নাচি শশ্ত্রে বাঁচি তৃষ্ণা জুড়াই যার জলে

বল লাঞ্ছনার ভয় কার কোথা রয় সে মায়ের নাম স্মরিলে ?

বিশারদ কয় বিনা কষ্টে স্থখ হবে না ভূতলে,

সেতো অধম হয়ে সইতে রাজি উত্তমে চেও মুখ তুলে ॥২৬

কালীপ্রসন্নের আর একটি গানে প্রসন্ন মাতৃমমতা সাময়িকতার ধূলি-কীর্ণ বাস্তবকে অতিক্রম করে গেছে। মাতৃভূমির ভৌগোলিক ঐশ্বর্য, মৃন্ময় বিভূতি ও অধঃপতিত সম্ভানের প্রতি কবোক্ষ উদ্দীপনা এই গানটির অঙ্গিষ্ট—

স্বদেশের ধূলি স্বর্ণরেণু বলি রেখো রেখো হৃদে এ ধ্রুব জ্ঞান,

যাহার সলিলে মন্দাকিনী চলে অনিলে মলয় সদা বহমান।

নন্দনকাননে কিবা শোভাহার বনরাজিকান্তি অতুল তাহার

ফলশস্ত তার স্থধার আধার স্বর্গ হতে সে যে মহাগরীয়ান।

এ দেহ তোমার তারই মাটি হতে হয়েছে সজিত পোষিত তাহাতে

মাটি হয়ে পুনঃ মিশিব তাহাতে ভবলীলা হবে হবে অবসান।

কংসকারাগারে দৈবকীর মত বন্ধেতে পাবাণ লৌহশৃঙ্খলিত
 মাতৃভূমি তব রয়েছে পতিত পরিচয় তুমি তাঁহারই সন্ধান ।
 প্রকৃত সন্ধান জেনো সেইজন নিজ দেহপ্রাণ দিয়ে বিসর্জন
 যে করিবে মার হৃৎবিমোচন হবে তার মাতৃঋণ প্রতিদান ॥

কালীপ্রসন্নের সব গান অবশ্য কাব্যসমৃদ্ধ নয় । বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনকালে
 স্বদেশী অব্যপ্রচারের স্বপক্ষে কালীপ্রসন্ন কয়েকটি গান রচনা করেন । স্বদেশী
 শিল্পের জন্ত উৎসাহসঞ্চার ও ঘরে ঘরে দেশোপাধ্যায়ব্যয় ব্যবহারবৃদ্ধির জন্ত
 পথে পথে প্রচারসভার উদ্দেশ্যে কালীপ্রসন্ন কয়েকটি নগরসংগীত রচনা করে
 দিয়েছিলেন । এইরূপ একটি পথপ্রচারগীতি সে যুগের রাজনৈতিক মনোভাবের
 বাস্তব আলোক্য হিসাবে এ কালে স্মরণীয়—

এই দ্বারদেশে এসেছে ভিখারি
 কহ কৃপা করি কী দিব তায়
 স্বদেশসেবক এ সব যাচক
 বঞ্চিত কোর না করুণাকণায় ॥

চাকাকারুকার্য তব পরিজ্ঞাত
 স্বদেশসম্ভূত শিল্পকৃষিজাত
 সে সব সন্ধান করিলে প্রদান
 করিব প্রচার তোমারই রূপায় ।

প্রতিবেশী শিল্পী যদি কেহ থাকে
 কহ কী উপায়ে পালিব তাহাকে
 কী ধন সে জন করে উপার্জন
 কিসে পারিবে সে প্রতিযোগিতায় ।

এই ভিক্ষা চাই সদনে তোমার
 স্বদেশের বস্ত্র কর ব্যবহার,
 বিদেশীয় কিছু কোরো না গ্রহণ,
 যদি তুল্য তার দেশে পাওয়া যায় ।

বলে বিশারদ, এই ভিক্ষা দাও
 কোরো না বিমুখ মুখ তুলে চাও
 স্বদেশের ধন স্বদেশে রক্ষণ,
 না করিলে বল কী হবে উপায় ।

এই ধরনের মাতৃবন্দনার আর একটি গান—

সেই ত রয়েছ মা তুমি
ফুলে ফুলে স্বশোভিত শ্রীমা জয়তুমি।
শিরোপরি গিরিবর সেই শুভ কলেবর
পদতলে সেই সিদ্ধ আছে অমৃতগামী।

নবেন্দ্রকুমার শীল-সংগৃহীত স্বদেশী গীতসংকলন ‘স্বদেশী সংগীতে’ (১৩১৪)
কালীপ্রসন্নের একাধিক গান সংকলিত হয়েছে।

পথপ্রচারের প্রয়োজনে রচিত গানে কবিত্ব আশা করা যায় না, তবু
ববীন্দ্রনাথ যে সমকালীন আন্দোলনের গৈরিক পথে একতারায় স্বর তুলে রচনা
করেছিলেন ‘বাঙলার মাটি বাঙলার জল’, ‘আমার সোনার বাঙলা’, সেই
আন্দোলনেই কালীপ্রসন্ন তাঁর গানে প্রমাণ কবেছিলেন স্বদেশীয় কাঁচামালে
কিভাবে ব্রিটেনের পণ্যব্যবসায় সমৃদ্ধ হয়ে উঠছে. এবং দেশীয় শিল্পকে কিভাবে
বক্ষা করা যেতে পারে। তারই উপদেশাত্মক গান—

ধূতি চাদর ম্যাঞ্জেস্টারের চেয়ে দেখ সব সর্বনেশে
ভরে আহাজগুলো তোদের তুলো
তোরাই কিনিস সেই জিনিসে।
যাদের তুলো তাদের দিয়ে
লাভ নিয়ে যায় সব বিদেশে।
চিনি গুড় আর মধু ফেলে
লোফস্ফোরের মজি রসে,
আছে গোয়াল-পোরা বকনা গাভী
কৌটোতে দুধ তবু আসে।

মুচদৃষ্টি-স্ট্রটনের এত সঙ্গীতপ্রয়াস সত্ত্বেও কালীপ্রসন্ন তাই কাব্যসংগীতের
ইতিহাসে অপাংক্তেয় নাম বলে মনে হবে। বিদ্রোহ বিক্ষোভ প্রেম যে নিবিড়
আবেগে সংগীত হয়ে ওঠে, সেই সপ্রতিভ আবেগ কালীপ্রসন্নের ছিল না বলেই
কাব্যসংগীতের ইতিহাসে তিনি বাকসর্বস্ব গণ্যকার মাত্র।

আনন্দচন্দ্র মিত্র মুখ্যত নারীজাগরণ, নারীসমাজের জাতীয় দুর্গতির কথাই
অনেকগুলি গানে প্রকাশ করেছিলেন। ‘বাঙ্গালীর গানে’র সম্পাদকের ভাষায়,
“ইহার রচিত ‘ভারত আশানমাঝে আমি রে বিধবা বালা’ গীতটি সর্বজন-
পরিচিত”। আনন্দচন্দ্রের তিনটি দেশাত্মবোধক গান—

ঝিঁঝিট খাষাজ ভূংরি
 কত প্রিয়তম কে বুঝিতে পাবে
 স্থখ জনভূমি জননীসমা রে ।
 শ্রামল স্থন্দর মনচিহ্নহর
 প্রীতিপুণ্ডিতরূপ অল্পপম রে ।
 কিবা দূরদেশে কিবা স্থপ্নাবেশে
 হেরি ঐ মুরতি স্থখস্পর্শমণি
 বিরাজিত যে স্থখ রত্নাকবে ॥...

গভীর মমতা ও হৃদয় দেশাত্মবোধে আলোচ্য রচনাটি উৎকৃষ্ট কাব্যসংগীত হয়ে উঠেছে । আনন্দচন্দ্রের পরবর্তী দুটি গান—

বিভাস ঝাপতাল
 উঠ উঠ উঠ সবে ভারতসন্তানগণ
 থেকো না থেকো না আর মোহনিদ্রায় অচেতন ।...

খাষাজ আড়া
 চেয়ে দেখ দেখ ওহে ভারতসন্তানগণ
 জননী জনমভূমি চিরবিবাদে মগন ।
 হারাইয়া রত্নাসন অরণ্যে করে ভ্রমণ ,
 অনাদরে অত্যাচারে নীরবে করে রোদন
 অজ্ঞানতা অধীনতা, পাপতাপ দরিদ্রতা
 শত শত চিতানলে ভারতে করে দাহন ॥...

আনন্দচন্দ্রের গানগুলিতে ভারতভূমির পরাধীনতার জ্ঞত যে নৈরাশ্র ব্যথা ও আতর্জনাদ সে যুগে ক্ষুটে উঠেছিল, তারই বিপরীত মনোভাব লক্ষ্য করা যায় গীতিনাট্যাবলী-বচসিতা রাধানাথ মিত্রের একটি গানে । খাষাজ একতালায় তিনি ভারতকীর্তনের সিদ্ধান্ত ঘোষণা করেছেন—

ভারত যশকীর্তন করিয়ে কাটাব এ ছার জীবন
 বেদবীণা লয়ে করে স্বদেশী বিদেশী ঘরে
 গাইব করুণ স্বরে করেছি মনন ।
 উদয়-অচল-শিরে গহন বনমাঝারে
 গাইব সাগরতীরে যখন তখন ।
 বনের বিহঙ্গ ধরে শিখাব যতন করে
 গাইবে মধুর স্বরে ছাইয়া গগন ।

আর একটি গানে ভারতবন্দনা করেছেন কবি—

ভারতভূমিসমান আছে তবে কোন স্থান ।
ভারতের গুণ গান সবে মিলি গাও রে ।
ভারতে যে ধন পাই কোথা তাহা নাহি পাই
অতুলনা এক ঠাঁই দেখিতে না পাও রে ।
যে ধনে হয়ে অভাব ভারতের এই ভাব,
করি তাহা অনুভব তাহারে মিলাও রে ।
অধীনতা-অপমানে হুঃখিনী ব্যথিত। প্রাণে
জননীর মুখপানে বারেক না চাও যে ॥...

আগেই বলা হয়েছে যে ব্রহ্মসংগীত ভক্তিসংগীত ও বিবিধ সংগীতবচয়িত। বিষ্ণুহাম চট্টোপাধ্যায় উনিশ শতকের শেষভাগে কয়েকটি দেশাত্মবোধক গান উপহার দিয়েছিলেন। ‘এই কি সে দেশ সেই আর্থভূমি’ গানে আর্থ-অধ্যুষিত পূবাণ-বর্ণিত ভাবতবর্ষের অতীত মাহাত্ম্যের সঙ্গে বর্তমান ভারতের তুলনা করে কবি বেদনা বোধ করেছেন। ‘পোড়া দেশের কথা বলতে ব্যথা পাই’ গানেও অন্নহীন ইংরাজি শিক্ষায় অভ্যস্ত কিন্তু নীতিব্রষ্ট স্বদেশের জন্তু কবির অনুতাপ। তাব আর একটি ভারতবিলাপ—

বল এই কি সেই ভারত । বল এই সেই ভাবত হে ।

যে ভারতবৃক্ষে ধর্ম অর্থ কাম মোক্ষ

ফলেছিল সুশোভিত কত ॥...

—কিন্তু কোথাও পরাধীনতার গ্লানি তীব্র হয়ে ওঠেনি। তবে প্রাচীন গৌরবোজ্জ্বল ভারতবর্ষের সঙ্গে তুলনাসূত্রে স্বদেশবাসিগণের চিত্তে স্মৃতি-গ্লানি-বোধ জাগানো ও স্বাধীনতার উপযুক্ত করে তোলার পরোক্ষ প্রয়াস এক জাতীয় গানে প্রায়ই চোখে পড়ে। কাডাল ফিকিরচাঁদ বাউল সুরে বিষ্ণুরামের মতই ভারতবিলাপ রচনা করেছেন—

একি সেই আর্থস্থান আর্থ সন্তান

ও যার তপোবলে ষোগবলে কাঁপিত দেবতার প্রাণ ।

সদা ও যার হেরে বীরবল স্বর্গ মর্ত রসাতল

সভয়ে কাঁপিত গিরি সাগরের জল,

দিগ্দিগন্তরে শূন্য ভরে উড়িত নিশান,

ও যার শিল্প আর বিজ্ঞান

ষোগতত্ত্ব আত্মজ্ঞান করেছিল পৃথিবীর একদিন চকু দান ॥

এই হতাশায় বিলাপ প্রসিদ্ধ কবি-নাট্যকার-গীতিকার রাজকৃষ্ণ রায়ের গানেও—

কিঁকিট আড়াঠেকা

ভারতীয় আর্থনাম এখনও ধরায়
আর্থের শোণিত আজও আছে কি শিবায় ।
তা যদি থাকিত তবে এ দশা কেন রে হবে,
কেন বা ভাসতে হবে নয়নধারায় ।
আর্থনামে পরিচয় দবার এ কাল নয়,
অনার্থ অধম এবে ভারতবাসী
আর্থত্ব বাহাতে হবে ভারতে তা নাহি এবে,
মুখে আর্থনাম ভানে গৌরব কোথায় ॥

রাজকৃষ্ণের আরও ছটি গানে এই পরাবীনতাঞ্জনিত আত্মনৈরাশ প্রক্ষিপ্ত
হয়েছে—

কি গাইব আজি হায় কি আছে ভারতে আর ?
হু হু করে প্রাণমন ধু ধু করে চারিধারে ।
যে দিকে ফিরাই আঁখি অনিমেমে চেয়ে থাকি
শূন্যময় সব দেখি শূন্যে রব হাহাকার ।

পরবর্তী গানটিও এইরূপ ঘনাছুত বেদনায় বিষন্ন—

দিবস বিগত তবুও ভারত
নহিল বিগত দুখ তোমার ?
রঙনী আইল আবার ছাইল
শোকের উঃস মুখ তোমার ।

জাতীয় সংগীতের অগ্রতম সংকলনকার উপেন্দ্রনাথ দাসের একটি নৈরাশ-
মূলক গানও এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য —

হায় কি তামসী নিশি ভারতমুখ ঢাকিল
সোনার ভারত আহা ঘোর বিষাদে ডুবিল ।
শোকসাগরে ভাসি ভারত মা দিবানিশি
অরি পূর্ব যশোরামি কাঁদিতেছে অবিরল ;
কে এখন নিবারিবে জননীর অশ্রুজল ॥ ..

তোটক ছন্দে রচিত খাখাজ ঠুংরি সুরে গোবিন্দচন্দ্র রায়ের ‘কত কাল পরে

বল ভারত রে' বহু বিখ্যাত স্বদেশমুখ্য কাব্যগীতি, সে যুগের প্রায় গীতসংকলনেই স্থান পেয়েছে। এ গানের পংক্তিগুলি দোষেগুণে, কাব্যসম্পদে ও বিসদৃশ তথ্যসমাবেশে মিশ্র প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি করলেও সামগ্রিকভাবে ছন্দবিদ্যাসে একটি সাংগীতিক আবেদন জাগায়—

কত কাল পরে বল ভারত রে
 দুখ সাগর সাঁতাঁবি পাব হবে।...
 নিজ বাসভূমে পরবাসী হলে
 পর দাসত্বে সমুদায় দিলে।
 পর হাতে দিয়ে ধনরত্ন স্থখে
 বহু লৌহবিনির্মিতহাব বকে।
 পর ভাষণ আমন আনন বে
 পর পণ্যে ভরা তরু আপন রে।
 পর দীপশিখা নগরে নগরে
 তুমি যে তিমিরে তুমি সে তিমিরে।...
 নিজ অন্ন পরে করপণ্য দিলে
 পরি- বর্তে ধনে দুর্ভিক্ষ নিলে।
 হলে চাকরি সার যথায় তথায়
 অপ- মান সদায় কথায় কথায়।...

৯

বাঙলা স্বদেশভাবাত্মক কাব্যসংগীতগুলিব উপর বঙ্কিমচন্দ্রের 'বন্দে মাতরম্' সংগীতের প্রেরণা ছিল অসামান্য। প্রাচীন ও আধুনিক দেশাত্মবোধক গীতসংকলনের প্রায় প্রতিটি ক্ষেত্রেই বন্দে মাতরম্ গানটি সর্বপ্রথম স্থান পেয়েছে। এই গানের প্রতিটি ছত্রে বাঙালির স্বদেশবন্দনার নিবিড়তা কম্পমান, এষ্ট কাব্যসংগীতের প্রতি শব্দে স্বাধীনতা-আন্দোলনের আরক্ত দিনগুলির বিষ্ময়-বিষাদ-বীর্ষজড়িত ইতিহাসের স্মৃতি নিহিত ২৭। এই গানে দশপ্রহরণধারিণী প্রতিমার সঙ্গে দেশমাতৃকার যে অভেদত্ব স্থাপিত হয়েছিল, পরবর্তী কয়েক দশকের মাতৃমন্ত্র সেই প্রতিমাই চরণে উৎসৃষ্ট বিলপত্র। অপেক্ষাকৃত পরবর্তী কালের জাতীয় কাব্যসংগীতগুলি প্রায় একই পদ্ধতির অহুসারী। ভারতবর্ষ কিংবা বঙ্গভূমির স্ফুটামাঙ্গ কমকাস্তিকে দেবীপ্রতিমারূপে দর্শন করে কবির তার বোধনমন্ত্র রচনা করেছেন। তারপর জল-ফল-শস্য-ভূমিত প্রাকৃতিক সৌন্দর্যের

প্রশস্তি করেছেন, প্রসঙ্গক্রমে তার বিগত মহিমার ও সাম্প্রতিক দারিদ্র্যের, হতচেতন লীঙ্কনার ও অপমানের উল্লেখ করেছেন এবং পরিশেষে আসন্ন ভবিষ্যতের জয়গান করেছেন। রবীন্দ্রনাথ এসে সর্বপ্রথম আমরা এই প্রচলিত রীতির ব্যতিক্রম লক্ষ্য করি।

সরলা দেবীর একটি কাব্যসংগীতে দেশমাতৃকার বন্দনা বন্দে মাতরম্-এরই যেন বিতানিত ভাষা—

অতীতগৌরববাহিনি মম বাণি ! গাহ আজি হিন্দুস্থান !

মহাসভা উন্মাদিনি মম বাণি । গাহ আজি হিন্দুস্থান !

কর বিক্রম-বিভব-বশ-সৌরভ পূরিত সেই নামগান !

বঙ্গবিহার-উৎকল-মাদ্রাজ-মারাঠা-গুজর-পাঞ্জাব-রাজপুতান

হিন্দু পাশি জৈন ইসাই শিখ মুসলমান !

গাও সকল কণ্ঠে সকল ভাষে নমো হিন্দুস্থান !

(হিন্দু গায়কগণ) হর হর হর জয় হিন্দুস্থান !

(পাশি গায়কগণ) দাদার হোরমজন্ হিন্দুস্থান

(মুসলমান গায়কগণ) ইলালি আকবর হিন্দুস্থান ।.....

মিলাও চুখে সোথ্যে সথ্যে লক্ষ্য কায়মনঃপ্রাণ ।

(ইসাই গায়কগণ) জয় জীহোবা হিন্দুস্থান !

(হিন্দু জৈন ব্রহ্মতি গায়কগণ) জয় জয় ব্রাহ্মণ হিন্দুস্থান ।

(সকলে) নমো হিন্দুস্থান !

আঞ্চলিক স্বাতন্ত্র্য রক্ষা করে ধর্মীয় স্বাতন্ত্র্য রক্ষা করেও যে দেশমাতৃকার নামে জাতীয় সংহতি সৃষ্টি করা যায়, মহাভারতীয় এই ইতিহাস-নির্দেশ এই গানের বাণীতেই প্রথম ফুটে উঠেছে। এ গানের সমবেত কণ্ঠের পরিকল্পনা বাঙলা দেশগৌরবী কাব্যসংগীতের ইতিহাসে তাই অভিনব মনে হয়। এই গানটি প্রথম গীত হয়েছিল কলকাতায় অক্টোবর ১৯০১ সালের জাতীয় কংগ্রেসের ১৭শ অধিবেশনে। অধ্যাপক প্রবোধচন্দ্র সেন যথার্থই বলেছেন, ‘এই গানে রবীন্দ্রনাথকৃত জনগণমন গানের পূর্ণাঙ্গ স্রষ্টা’।^{২৮}

রবীন্দ্রনাথের সংগীতসাধনাব ইতিহাসে সরলা দেবীর ভূমিকার পুনরুদ্ধার নিম্প্রয়োজন। সরলা দেবীর স্বামী রামচন্দ্র দত্তচৌধুরী স্বয়ং জাতীয় কংগ্রেস অধিবেশনের গায়কদের অন্তর্ভুক্ত ছিলেন বলে তৎকালীন পত্রপত্রিকা থেকে সংবাদ পাওয়া যায়। সরলা দেবী রবীন্দ্রনাথ কর্তৃক সুরারোপিত বন্দে মাতরম্ সংগীতের দ্বিতীয় স্তবকে সুর সংযোজনা করে সেটি সম্পূর্ণ করে তোলেন।

সবলা দেবীর মিশ্র খাওয়া স্বরে আর একটি জনপ্রিয় গান ববৌন্দ্রনাথের ‘অয়ি ভুবনমনোমোহিনী’র মতই স্নিগ্ধ ভারতবন্দনা—

বন্দি তোমায় ভারতজননি বিছামুকুটধারিণি,

বরপুত্রের তপঅর্জিত গৌরবমণিমালিনি ।

কোটসন্তান আঁখিতর্পণ হৃদিআনন্দকারিণি—

মরি বিছামুকুটধারিণি ।

যুগযুগান্ত তিমির অস্ত্রে হাস মা কমলবরণি ।

আশার আলোকে ফুলহৃদয়ে আবার শোভিছে ধবণী ।

নবজীবনের পসরা বাহিয়া

আসিছে কালের তবণী হাস মা কমলবরণি ।

এসেছে বিছা আসিবে ঋদ্ধি শৌর্যবার্হশালিনি ।

আবার তোমায় দেখিব জননী স্তম্বে দশদিকপালিনী

অপমানক্ষত ছুড়াইব মাতঃ পর্পরকবণালিনি ।

শৌর্যবার্হশালিনি । ২২

কেনল মুগ্ধ সৌন্দর্যময়ী দেশবন্দনা বচনা নয়, কর্মে-উত্তেজনায়-আন্দোলনে সক্রিয় অংশ গ্রহণ কবে এই অপামাণ্য মহিলা আত্মবলিদানেব আত্মানও জ্ঞানিয়েছেন—

খাটবি আয়,

জননীয়ে আজি রাখিতে সকলে মরিবি আয় ।

যে শোণিত ওরা লয়েছে শুষিয়া

পুরা তাহা আজি নিজ লহ দিয়া ;

মাতৃদ্রোহীর প্রাণাশ্রিত মানিব তায় ।

সমকালীন অগ্ৰাণ্য মহিলা কবিদেব মধ্যে স্বর্ণকুমারী দেবী, গিরীন্দ্রমোহিনী দাসী ও কামিনী রায়ের নাম বিভিন্ন সংকলনে বিধৃত হয়েছে। স্বর্ণকুমারী দেবী প্রধানত শ্রেমসংগীত রচনা করলেও ছাবকানাথ গঙ্গোপাধ্যায়ের ‘জাতীয় সংগীত’ সংকলনে স্বর্ণকুমারীর কয়েকখানি দেশায়বোধক গান (‘ধরপি গো মানবজনম’, ‘বড় সাধ বড় আশা’, ‘বল ভাই বল’, ‘তবু তারা হাসে,’ ‘ফুরায়েছে হাসি সব’ ইত্যাদি) আছে। স্বর্ণকুমারীর একটি গানে স্বদেশী ভাব্যগ্রহণের সংকল্প বোঝিত হয়েছে—

শতকণ্ঠে কর গান জননীর পুতনাম

মায়ের রাখিব মান—জন্মেছি এ মহাব্রত ।

আর না কবি ভিক্ষা স্বনির্ভর এই শিক্ষা
 এই মন্ত্র এই দীক্ষা এই জপ অবিরত ।
 সাক্ষী তুমি মহাশূন্য না লব বিদেশী পণ্য
 ঘুচাব মায়ের দৈত্য করিলাম এ শপথ ।
 পরি ছিন্ন দেশী সাজ মানি ধন্য ধন্য আজ
 মায়ের দীনতা লাজ হবে দূর পরাহত,
 এই আমাদের ধর্ম এই জীবনের কর্ম
 এই বস্ত্র এই বর্ম এই আমাদের মুক্তিপথ ।
 নমো নম বঙ্গভূমি মোদের জননী তুমি
 তোমার চরণে তুমি নরনারী মোরা যত ॥

কামিনী রায়ের একটি প্রসাদগুণযুক্ত কাব্যসংগীত অনেকগুলি সংকলনেই পাওয়া যায়—

তোবা শুনে যা আমার মধুব স্বপন শুনে যা আমার আশার কথা
 আমার নয়নের জল রয়েছে নয়নে তবুও প্রাণের ঘুচেছে ব্যথা ।
 এই নিবিড় নীরব আধারের তলে ভাসিতে ভাসিতে নয়নের জলে
 কী জানি কখন কী মোহন বলে ঘুমায়ে ক্ষণেক পড়িত হেথা ।
 আমি শুনিছ জারুবী-যমুনার তীরে পুণ্য দেবস্তুতি উঠিতেছে ধীরে
 কৃষ্ণা গোদাবরী নর্মদা কাবেরী পঞ্চনদ কূলে একই প্রথা ।
 আর দেখিত যতেক ভারতসন্তান একতায় বলী জানে গরীয়ান
 আসিছে যেন গো তেজ-মুতিমান অতীত হৃদিয়ে আসিত যথা ।
 ঘরে ভারতরমণী সাজাইছে ডালি বীর শিশুকুল দেয় করতালি
 মিলি যতনাল গাথি জয়মালা গাইছে উল্লাসে বিজয়গাথা ॥

এছাড়া কামিনী রায়ের ‘যেইদিন ও চরণে দিখু ডালি এ জীবন’ একাধিক প্রাচীন গীতসংকলনে উদ্ধৃত হয়েছে, যদিও সংগীত অপেক্ষা কবিতারূপেই এটি স্মরণীয় । গিরীন্দ্রমোহিনীর একটি রাগীসংগীত ষোণীন্দ্রনাথের ‘বন্দে মাতরম্’ গ্রন্থে সংকলিত হয়েছে । গিরীন্দ্রমোহিনীর একটি মাতৃস্তোত্র ভাষার মাধুর্যে মাতৃবন্দনার কমনীয়তায় এখনও আমাদের চিত্র প্রসন্ন করে—

নমো নম জননী অশেষগুণধারিণী ।
 নিত্য সরস চিত্ত-হরষা রৌদ্রকনকবরণী ।
 শশ্যশ্যামলা কুন্দধবলা অম্বুমেখলাধারিণী ।
 নিত্য নবীনা চিত্তপ্রাণিণী সপ্তস্বরসুভাষিণী ।

তুঙ্গহৃদয়া দিকবলয়া স্নিগ্ধমলয়াশানিনী ।
 দীপ্তিপ্ৰোজ্জ্বলা চন্দ্রকুণ্ডলা অবজ্জবিলোললোচনী ।
 শ্রোতমধুরা নীরক্ষীরধারা সন্তাপ-জরা-নাশিনী ।
 পল্লীশোভনা মল্লীভরণা দ্রুত চামরধারিণী ।
 লক্ষপ্রসূতা মোক্ষজ্ঞানদা অযুতসুতশালিনী ।
 কৃত্যকুশলা চিত্তবহলা চিত্তবেদনহারিণী
 জয়দে জয়দায়িনী ॥

বন্দে মাতরম্ গানের ভাববস্তুর মত ‘বন্দে মাতরম্’ শব্দটিও বাঙালির স্বদেশচৈতন্ত্যের ইতিহাসে গভীর প্রভাব বিস্তার করেছে।^{১০} বক্তৃতায় প্রবন্ধে সংগীতে এই শব্দটি ছিল অপবিহার্য—এই স্বল্পাক্ষর ধ্বনিস্পন্দে দেশপ্রেম সেদিন তরঙ্গায়িত হয়ে উঠেছিল। ২১শে কাতিক ১৩২২, বঙ্গব্যবচ্ছেদের একমাস পরে বাগবাজারে পশুপতি বহুর ভবনে বিজয়াসম্মিলনী উপলক্ষে রবীন্দ্রনাথ যে ভাষণ দিয়েছিলেন, তার উপসংহারে এই ‘বন্দে মাতরম্’ শব্দের অবিস্মরণীয় প্রভাব আশ্চর্য উদাত্ত ভাষায় প্রকাশিত হয়েছে—

“হে বন্ধুগণ, আজ আমাদের বিজয়া সম্মিলনের দিনে হৃদয়কে একবার আমাদের এই বাঙলাদেশের সর্বত্র প্রেবণ কর। উত্তরে হিমাচলের পাদমূল হইতে দক্ষিণে তরঙ্গমুখব সমুদ্রকূল পর্যন্ত, নদীজালজড়িত পূর্বসীমান্ত হইতে শৈলমালাবন্ধুর পশ্চিম প্রান্ত পর্যন্ত চিত্তকে প্রসারিত কর। যে চাষি চাষ করিয়া এতক্ষণে ধরে ফিরিয়াছে, তাহাকে সম্ভাষণ কর—যে রাখাল ধেতুদলকে গোষ্ঠগৃহে এতক্ষণে ফিরাইয়া আনিয়াছে তাহাকে সম্ভাষণ কর, শঙ্খমুখরিত দেবালয়ে যে পূজার্থী আগত হইয়াছে তাহাকে সম্ভাষণ কর, অন্তঃস্থরের দিকে মুখ ফিরাইয়া যে মুসলমান নমাজ পড়িয়া উঠিয়াছে তাহাকে সম্ভাষণ কর। আজ সায়াহ্নে গঙ্গার শাপাশ্রয়া বাহিয়া ব্রহ্মপুত্রের কুলউপকূল দিয়া একবার বাঙলাদেশের পূর্বে পশ্চিমে আপন অন্তবেব আলিঙ্গন বিস্তার করিয়া দাও—আজ বাঙলাদেশের সমস্ত ছায়াতরুনিবিড় গ্রামগুলির উপর এতক্ষণে যে শারদ আকাশে একাদশীর চন্দ্রমা জ্যোৎস্নাধারা ঢালিয়া দিয়াছে, সেই নিস্তব্ধ শুচিকিরি সন্ধ্যাকাশে তোমাদের সম্মিলিত হৃদয়ের ‘বন্দে মাতরম্’ গীতধ্বনি এক প্রান্ত হইতে আর এক প্রান্তে পরিব্যাপ্ত হইয়া যাক।”

রবীন্দ্রনাথের রচনা বলে পরিচিত ‘একস্রুত্রে বাঁধিয়াছি সহস্রটি মন’ (প্রথম প্রকাশ জ্যোতিরিন্দ্রনাথের পুরুষবিজয়ে, ১২৮৬ সাল) গানটিতে কবি এই সময়েই ‘বন্দে মাতরম্’ শব্দটি যোজনা করেন। বন্দে মাতরম্ ধ্বনিস্রুত গানটি

স্বরলিপিসহ জ্যোতিরিন্দ্রনাথসম্পাদিত সংগীতপ্রকাশিকার ১৩১২ অগ্রহায়ণ সংখ্যায় প্রকাশিত হয়। জনৈক অজ্ঞাত কাবর একটি গান প্রসঙ্গত স্মরণীয়—

আমরা গাব সবে বন্দে মাতরম্
মরলে পরে অমর হব পাব স্বর্গ অল্পম।
ছিহু ঘুমঘোরে স্থখশয়নে
কে যেন ও স্বধা চালিল কানে
অমানি মরমে পশিল জাগাইয়া

তুলিল ঘুচাইল চিন্তভ্রম ॥

কালীপ্রসন্ন কাব্যবিশারদের পূর্বে উল্লিখিত একখানি জনপ্রিয় গানেও এই বন্দে মাতরম্ শব্দের ব্যবহার দেখা যায়—

মা গো যাগ যেন জীবন চলে

শুভ্র জগৎ মাঝে তোমার কাজে বন্দে মাতরম্ বলে।...

অপেক্ষাকৃত পরবর্তী কালে মুকুন্দদাসের কয়েকটি জনপ্রিয় গানেও বন্দে মাতরম্ শব্দের বহুল প্রয়োগ ঘটেছে। তাঁর পল্লীসেবা যাত্রার একাধিক গানে এই শব্দটি আছে। যথা,

জাগো ভারতবাসা রে, কত ঘুমে রয়ে রে

বল সবে হয়ে একমন বন্দে মাতরম্।

অথবা, আর একটি গান—ভারতসম্মান নিয়ে মায়ের নাম

হও আগুয়ান নাচবে এ প্রাণ

নাম মতরম্

বন্দে মাতরম্ ॥

অসহযোগ আন্দোলনের সময় বাংলা দেশীয়গোষ্ঠীক কাব্যক্ষেত্রে আরও বিপুল ভাবে বন্দে মাতরম্ শব্দের ব্যবহার লক্ষ্য করা যায়।

১০

বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের সমসাময়িক এবং পরবর্তী আরও কয়েকজন গীতিকারের মধ্যে প্রমথনাথ রায়চৌধুরী, কামিনাকুমাৰ ভট্টাচার্য, কালীপ্রসন্ন ঘোষ ও বিজয়চন্দ্র মজুমদার কাব্যগীত রচনায় বিশেষ দক্ষতার পরিচয় দিয়েছেন। প্রমথনাথ রায়চৌধুরী প্রতিষ্ঠিত কবি ও গীতিকার ছিলেন, তাঁর সংগীতে নিবিড় দেশপ্রেম সাময়িকতার উপরিসারী ভাষায় প্রকাশ পেয়েছে। বন্দে মাতরম্ সংগীতে শারদীয়া দেবীপ্রতিমাকে স্বদেশমাতৃকার সঙ্গে একাত্ম করে দেওয়ার যে পদ্ধতির কথা

পূর্বে বলা হয়েছে, প্রমথনাথের কয়েকটি গানে তার পরিচয় পাওয়া যায়।
প্রমথনাথ রামপ্রসাদের আমাদের দেশমাতার সঙ্গে মিলিয়ে দিয়েছেন—

তুই মা মোদের জগৎ-আলো

স্বখে দুখে হাসিমুখে আধারে দীপ তুমিই জালো।

মা বলে মা ডাকলে তোরে

সারাটি প্রাণ ওঠে ভরে

বেসেছি মা তোরেই ভাল,

তোরেই যেন বাসি ভালো।।...

অহুমান করা অসংগত নয়, প্রমথনাথের কাব্যগুলিতে 'দ্রব্ধ' আন্দোলনের
স্পন্দন লেগেছিল।^{৩১} তাই সেগুলির বাণী ভাব ও প্রকাশসৌষ্টবে সমকালীন
সংগীতকার রবীন্দ্রনাথ-রজনীকান্ত-অতুল প্রসাদ-দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যগীতির প্রভাব
দৃশ্য নয়। যেমন কাফি খান্বাজ ঝাঁপতালে রচিত এই সুন্দর কাব্যগীতিটি—

হরিৎ বসনপরা গগন চুমি স্বরগভুমি

চরণে ছুমি ধরা।

মরমতল বিদ্ধ করি দিতেছ মরি শুভ বিতরি

ধনধান্য ভরা।

আধার রাতি তোমার বাতি পাথারে আলো-করা

পুলকিতচিত সোহাগে যে মাগো

দেবতাসম শিয়রে মম কী লাগি জাগো,

গামলহিয়া সঞ্চারিত উথলে গীত আঁত ললিত

তোমারই দুঃখহরা

অযুত ঘরে ভক্তি ভরে পূজিত তব ভরা ॥

‘বাঙ্গালীর গানে’ প্রমথনাথের আরও কয়েকটি উৎকৃষ্ট স্বদেশবন্দনাগীত
আছে। কোনোটি বঙ্গভূমির মহিমা-গৌরবে ঘনকর্ণ, কোনোটি মিলনানন্দে
মুগ্ধিতবাক্। যেমন মিশ্র বারোয়ায়—

নমঃ বঙ্গভূমি আমাদের

যুগে যুগে জননী লোকপালিনী।

স্বদ্ব নীলাশ্বরপ্রাস্ত সঙ্গে

নালিমা তব মিশিতেছে রঙ্গে,

চুমি পদধূলি বহে নদীগুলি

রূপসী শ্রেয়সী হিতকারিণী ॥...

মিশ্র খাষাজে রচিত একটি মিলনসংগীত—

শুভদিনে শুভক্ষেণে গাহ আজি জয়
গাহ জয় গাহ জয় মাতৃভূমির জয়।
জন্মভূমির জয় স্বর্ণভূমির জয়
পুণ্যভূমির জয়, মাতৃভূমিব জয়।...

পূর্ববঙ্গের বিভাগাগর নামে পরিচিত, বাঙ্কবসম্পাদক, প্রবন্ধকার, বহুভাষাবিদ চিন্তাশীল লেখক কালীপ্রসন্ন ঘোষ কবি ছিলেন না, কিন্তু অনেকগুলি দেশাত্মবোধক গান লিখেছেন। ‘বান্দালীর গান’ সংকলনে তাঁর ১৪৭টি গানের মধ্যে তিনটি স্বদেশী গান এবং অনেকগুলি দেশাত্মবোধক গীতসংকলনেই গানগুলি উদ্ভূত হয়েছিল। ‘ভারতীয় সংগীত মুক্তাবলী’তে তাঁর একটি ভারতসংগীত সংকলিত হয়েছে—

গাও রে ভারতসংগীত সবে প্রাণ ভরে
ভারতীর আরতিতে ভক্তিপূত বীণা-করে।
মিলি আজ প্রাণে প্রাণে জনমতীর্থস্থানে
জননীর নামগানে তাস আনন্দসাগরে ॥

উপেন্দ্রনাথ দাস তাঁর ‘জাতীয় সংগীতে’ কালীপ্রসন্নের যে গানটি উদ্ভূত করেছেন, সেটিতে স্বদেশপ্রেমের সঙ্গে বিধ্ব ভক্তি মিশ্রিত হয়ে এক প্রশান্ত কাব্যমৌলিক সৃষ্টি হয়েছে—

জননী জন্মভূমি স্বর্গ তুমি মহীতলে
পৃথিবী পা দুখানি আজি মোরা অশ্রুজলে।
আমরা অভাজন জানি না মা কেমন
তবু মা পালিয়েছ অন্নজলে রাপি কোলে।
নাহি মা অন্ন বল, মদল অশ্রুজল
দিব তাই ভক্তিফুলে শ্রামল পদকমলে
হৃদয়ের ছিন্নতাবে ডাকি আজ মা তোমারে
হৃদয়ে ভাত তুমি ফুর খেতশতদলে ॥

‘সংগীতসারসংগ্রহে’ও কালীপ্রসন্নের এই গানগুলি স্থান পেয়েছে। তাছাড়া, নটবেহাগ সুরে তাঁর ‘নীরবে ভারতে কেন ভারতীর বীণা’ এবং কাফিসুরে রচিত ‘উর গো বাণী বীণাপাণি উর গো কমলকাননে’ এই গান দুটি ভারতীয় আরাধনামূলক হলেও ভারতজননীর আবাহনের সঙ্গে একাত্ম হয়ে গেছে।

কামিনীকুমার ভট্টাচার্যের নাম বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের পরবর্তী বাঙলাদেশে

অন্যতম বলিষ্ঠ জাতীয় সংগীতের রচয়িতা হিসাবে প্রসিদ্ধি লাভ করেছিল। তাঁর পূর্ববী মিশ্র একতালায় রচিত এই গান বহু বৎসর পূর্বস্তু ব্রিটিশ সরকার কর্তৃক নিষিদ্ধ ছিল বলে জানা যায়—৩২

শাসন-সংযত কণ্ঠ জননি ! গাহিতে পারি না গান,
তাই মরম-বেদন লুকাই মরমে আধারে ঢাকি মা প্রাণ।
সহি প্রতিদিন কোটি অত্যাচার কোটি পদাঘাত কোটি অবিচার,
তবু হাসিমুখে বলি বারবার স্তম্ভী কেবা আর মোদের সমান ?...
শেষে শূন্য কমলাভাঙার গৃহে গৃহে মর্গভেদী হাংসকার,
যে বলে এ কথা অপরাধ তার, হায় হায় একি কঠোর বিধান !
না জানি জননি ! কতদিন আর নীরবে সহিব হেন অত্যাচার,
উঠিবে কি কভু বাজিয়া আবার স্বাধীন ভারতে বিজয়বিধাণ ?

কখনও কবি নিজীব ভারতবাসীকে শক্তিমত্তে উজ্জীবিত করার জন্ত এবং অত্যাচারীকে নিধন করার জন্ত অভিনব ভঙ্গিতে আহ্বান করেছেন নবযুগের চক্রধারীকে—

অবনত ভারত চাহে তোমারে এস স্তম্ভশূন্যধারী মুরারী
নবীনতন্ত্রে নবীন মন্ত্রে কর দীক্ষিত ভারতনরনারী ॥...

একটি জাগরণগীতে কামিনীকুমার মাতৃমন্দিরে সমাগত সম্মিলিত দেশ-বাসীর নামে ভারতজননীর দৈন্তদশা দূরীকরণের আহ্বান জানিয়েছেন—

জাগো ওগো কাঙালিনী জননী
তব কুটিরদ্বারে আজি মিলিত সম্মানগণ,
দেশদেশান্তরে করি অহুসঙ্কান কুহুমচন্দন
এনেছি জননী পূজিতে তব চরণ,
মঙ্গলময়ে হিন্দু মুসলমান বিশ্বত গব ভেদঅভিমান
নব আশা পুলকিত প্রাণ।

দেহি নবশিক্ষা নবদীক্ষা জননি ! মেলি মুদিত নয়ন
কর আশিস তুমি পুণ্যপাণি স্নানো নন্দনে তব অভয়বাণী...
পুলক উৎসবে হোক পরিপূরিত তব দীন ভবন ॥

বাংলাদেশের রাজনৈতিক ইতিহাসে একদা যে ক্ষণস্থায়ী আপোষমূলক মনোভাব, ইংরেজ রাজশক্তির সঙ্গে যে আবেদন-নিবেদনের প্রানিজনক ব্যাপার গড়ে উঠেছিল, রবীন্দ্রনাথের ‘তবু পারিনে সঁপিতে প্রাণ’ গানটির অন্তরালে নিহিত সেই নেপথ্য বিবরণ অনেকেরই জানা আছে। সেই মনোভাবের

বিকল্পে কামিনীকুমারও ভৈববী মিশ্র ঠুংরির সুরে এই গান রচনা করে তাঁর নির্ভীক স্বদেশপ্রেমের পরিচয় দান করেছেন--

সোনার স্বপনমোহে ভুলিও না ভাই সাধন।

এ যে আলোর আলো মায়াববীচক। আশাসঢাকা ছলনা।

ওদেব কল্প ছয়াবে করি কবাঘাত পেয়েছ কবে বেদনা।

ওরা বুঝিল কি তব ধর্মকাহিনী বুঝিল কি তব যাতন ?

ওরা ঘুণা করে মোদের বণ মোদের আহ্বানে বধির কর

তুচ্ছ ছুঁকারে দেয় ভেঙেচূবে মক-সংকীর্ণ কামনা।

ওরা মোদের দৈন্তে করি পরিহাস কেড়ে নিতে চায় মুখের গ্রাস ;

তবু যুদ্ধ করে ওদের ছয়াবে কেন নিত্য নিষ্ফল যাতনা ?

এখন আপনাব পানে ফিবাও নয়ন, জাগাও আপন শক্তি,

পবের চরণ না করি লেহন, কব আপনাব মায়েবে ভক্তি।

তবে জাগিবে নব'ন রঙ্গ নবজীবন নববঙ্গে,

বিশ্ব কাঁপিয়ে উঠিবে বাতিয়া কদ্ব বিজয়বাছন ॥

কামিনীকুমার হিন্দিতেও দেশাত্মবোধক গান রচনা করেছিলেন।^{৩৩}

১১

এইবার সংক্ষেপে সমকালীন অপ্রধান গীতিকাব্যের কয়েকটি দেশাত্মবোধক কাব্যসংগীত ও বিবিধ প্রসঙ্গের উল্লেখ করা যেতে পারে। সামাজিক গাইত্রী উপন্যাসের লেখক, আর্থদর্শনের সম্পাদক যোগেন্দ্রনাথ চট্টোপাধ্যায় সাহান: কাঁপতালে একটি সংগীতে বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের পরবর্তী বাংলাদেশে যে স্বদেশী দ্রব্য নির্মাণ ও ব্যবহারের জাতীয় প্রেরণা লক্ষ্য করেছিলেন, তাঁরই মধ্য দিয়ে আমাদের স্বাবলম্বিতা ও রাষ্ট্রীয় শক্তির ব্যাপক স্বপ্ন দেখেছেন—

ছগনিশি প্রভাতিল উদিল স্মৃতিতপন

থেকো নাকো আর কেহ ঘুমঘোরে অচেতন।

স্বদেশী স্বদেশী রব ঐ শুনহে নিরন্তর

একতায় প্রাণ মাতায় এতে। নয় স্বপন।

যাহা আশা করি নাই স্বচক্ষে দেখেছি তাই

ভাই ভাই এক ঠাই হিন্দু মুসলমান মিলন।

উড়ায় কালপতাকা চলছে যেন একতা

মার অঙ্গচ্ছেদে আজ পুত্রের কাঁদছে প্রাণ।

একি সামান্য হজুগ না আনিবে সত্যযুগ
জয় ভারতের জয় রবে পুরিবে ভুবন ॥

বঙ্গভাষার প্রতি স্নানিবিড় মমতা ও বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের সমকালীন কয়েকটি গানে লক্ষ্য করা যায়। মাতৃভাষার প্রতি নিধুবাবু আমাদের গর্ব প্রথম উদ্বেষিত করার পর এই বিষয়ে কবিতায় ঈশ্বর গুপ্ত বাঙালির চৈতন্য উদ্রেক করেছিলেন। গড়ে মাতৃভাষার প্রতি সে যুগের অনেক দেশনায়কই গভীর শ্রদ্ধা নিবেদন করেছিলেন, কিন্তু সংগীতে বিশেষ নয়। আনন্দচন্দ্র মিত্র বঙ্গভাষা বিষয়ে একটি গান রচনা করেছিলেন—

একাকী কাননে বসি কে তুমি বল রমণী
স্বভাবহৃন্দর অতি নবরসে রসবতী
শত কোটি চন্দ্র জিনি প্রভাময় মুখগানি।
নাহি কোনে। অলংকার মণিমূক্কা চন্দ্রহার
লাবণ্য তবু অপার বনফুলে স্থগোভিনী
বিষাদে মলিনবেশ বল কি ভাবিছ বসে
নয়নজলে যাও ভেসে কোন হুংথে বিনোদিনী
ছাড় ঐ জগৎ দাঁশি তুবা লহ মাল্য অসি
আমি যাহা ভালবাসি সাত্ৰ রণবিলাসিনী।
পথিক বলে মাতৃভাষা, হায় তোমার এ দুর্দশা
কত দিনে মনের আশা পূর্ণ হবে নাহি জানি ॥

পরবর্তী কালে দ্বিজেন্দ্রলাল রায় রচিত ‘জননী বঙ্গভাষা এ জীবনে চাহি না’ অর্থ চাহি না মান’ এবং অতুলপ্রসাদ সেনের ‘মোদের গরব মোদের আশা! আ-মরি বাঙলা ভাষা’ গান দুটিও এই প্রসঙ্গে স্মর্তব্য। প্রহসনকার অমৃতলাল বসু সংগীতকার হিসাবে পরিচিত না হলেও যে জাতীয় ভাবোচ্ছ্বাসে এই শতাব্দীর প্রথম দিকে বাঙলার বহু মনোযী সাহিত্যিক স্বদেশসংগীত লিখতে অগ্রপ্রাণিত হয়েছিলেন, সেই উদ্বেল উচ্ছ্বাসে তিনিও বঙ্গব্যবচ্ছেদের বিরুদ্ধে এই গানটি রচনা করেছিলেন—

ওরা জোর করে দেয় দিক না বঙ্গ বলিদান
আমরা রব অন্তরঙ্গ এক অঙ্গে মনের সঙ্গে মিশিয়ে প্রাণ।
আমরা জাত বাঙালি প্রেমকাঙালি
ভাবছিল তোরা মন ভাঙালি

তা নয় জালিয়ে আগুন করে দ্বিগুণ বাড়িয়ে দিলি প্রাণের টান ॥

বস্তুত বঙ্গচ্ছেদ-বেদনা বাঙালির জাতীয় জীবনে সেদিন মহৎ উপকার করেছিল। অস্তুত এই ঘটনাকে কেন্দ্র করেই সর্বস্তরের দেশবাসী নববলে বলীয়ান ও ঐক্য-ময়্রে সঞ্জীবিত হয়ে উঠল। তাই বিংশ শতকের প্রথম দশকের বঙ্গীয় জাতীয় আন্দোলন সম্পর্কে রবীন্দ্রজীবনীকার প্রভাত মুখোপাধ্যায় লিখেছেন, “সংঘাত্তির জাগরণ ও আত্মশক্তির উদ্বোধন হইতেছে এ যুগের রাজনীতির বৈশিষ্ট্য”^{৩৪}। বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনই ৩৫ প্রধানত তার প্রেরণা ছিল সন্দেহ নেই। মাতৃভঙ্গের ব্যবচ্ছেদ রোধ করার সর্ববল সংগ্রামে বাঙালি সমস্ত সংকীর্ণ বর্ণভেদ বৃত্তিবৈষম্য বিস্মৃত হয়ে অস্তুত সাময়িকভাবে ঐক্যবদ্ধ হয়েছিল, জাতীয় শিল্প-সংস্কৃতি-বাণিজ্য-ব্যবসায় নতুন মূল্য নিয়ে দেখা দিয়েছিল, আমাদের স্বদেশচেতনা দৃঢ়ভূমির উপর প্রতিষ্ঠিত হয়েছিল। বাঙলার তৎকালীন কাব্যসংগীতগুলি সেই স্বর্ণপ্রসূ উদ্বেজনীর স্মারক হয়ে আজ জীর্ণ পাণ্ডুর সংকলনগুলিতে নির্মলিত রয়েছে। সে যুগের ষাটতীয় পত্রপত্রিকায় প্রবন্ধে-বক্তৃতায়-আলোচনায়-সংগীতে জাতীয়তা স্বাদেশিকতা নেশান স্বরাজ প্রভৃতি শব্দ গভীর আত্মপ্রত্যয়ের সঙ্গে ব্যবহৃত হয়েছে। সখারাম গণেশ দেউস্করের ‘দেশের কথা’ (১৯০৪), বঙ্গদর্শনে রবীন্দ্রনাথের ‘দেশেব কথা’ (১৩১১ শ্রাবণ), ‘স্বদেশী সমাজ’ (১৩১১ ভাদ্র), রামেন্দ্রসুন্দর ত্রিবেদীর ‘বঙ্গলক্ষ্মীর ব্রতকথা’ (বঙ্গদর্শন ১৩১২ পৌষ) এই পর্যায়ের কতকগুলি বিশিষ্ট রচনা। সখারাম দেউস্কর তাঁর ‘দেশের কথা’ গ্রন্থে ইংরাজ আমলে দেশীয় বাণিজ্যের যে বিপুল সর্বনাশ সাধিত হয়েছে তার আত্মপূর্বিক বিশ্লেষণ করেন এবং ইতিপূর্বে উদ্বৃত্ত কালীপ্রসন্ন কাব্যবিশারদের গানে তারই পুনর্বিবৃতি লক্ষ্য করি। মনোমোহন বসু তাঁর বহু গীতেই বিদেশী ষড়্ধিচার উন্নতির প্রতি কটাক্ষ করে স্বদেশীয় বাণিজ্যসমৃদ্ধির ঘোষণা জানিয়েছিলেন। দেশী শিল্পের ধ্বংস ও বিদেশী শিল্পের প্রসারে ঝাঁপা ত্রস্ত করেছিলেন, তাঁদের সেই শব্দ ও স্বদেশী শিল্প-পুনরুজ্জীবনের আশাবাদ মনোমোহনের কণ্ঠে বারবার উদ্গীত হয়েছে—

তাঁতী কর্মকার করে হাহাকার

সুতা জাঁতা ঠেলে অন্ন মেলা ভার

দেশী বস্ত্র অল্প বিক্রয় না আর

হল দেশের কী ছদ্দিন ।.....

ছুঁচ সুতা পর্ণাঙ্গ আসে তুঙ্গ হতে

দিয়াশালাই কাঠি তাও আসে পোতে

প্রদীপটি জালিতে খেতে স্ততে যেতে

কিছুতে নোক নয় ঘাধীন ।^{৩৬}

বঙ্গবিভাগ আইন পাশ হওয়ার পর থেকেই বিদেশী দ্রব্য বর্জনের প্রবণতা সংক্রামক ব্যাধির মত দেশের সর্বত্র আগ্রয় উদ্ভেজনায ছড়িয়ে পড়ে। সেকালের স্বদেশী গানগুলি এই কর্মযজ্ঞের ইঙ্গন ছিল। স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ যিনি বয়কটকে মনে প্রাণে কোনদিনই সর্বাঙ্গিকভাবে সমর্থন করেননি, তিনি তাঁর ‘আমার সোনার বাঙলা’ গানে লিখেছিলেন, ‘আমি পরের ঘরে কিনব না আর ভূষণ বলে গলার ফাঁসি’। রামেন্দ্রচন্দ্র তাঁর অপূর্বপরিকল্পিত ‘বঙ্গলক্ষ্মীর ব্রতকথা’য় এই বর্জন-উৎসবের শাস্ত্রীয় বিধিনির্দেশ করলেন --

“প্রতি বৎসর আশ্বিনে বঙ্গবিভাগের দিনে বঙ্গের গৃহীণগণ বঙ্গলক্ষ্মীর ব্রত অহুষ্ঠান করিবেন। সেদিন অরন্ধন। দেবসেবা ও রোগীর ও শিশুর সেবা। ব্যতীত অন্য উপলক্ষে গৃহে উত্তন জলিবে না। ফলমূল চিড়ামুড়ি অথবা পূর্বদিনের রান্নাভাত ভোজন চলিবে।

পরিবারস্থ নারীগণ যথারীতি ঘটস্থাপন করিয়া ঘটের পার্শ্বে উপবেশন করিবেন। বিধবারা ললাটে চন্দন ও সধবারা সিন্দূর লইবেন। হরীতকী বা সুপারি হাতে লইয়া বঙ্গলক্ষ্মীর কথা শুনিবেন। কথাসেষে বালকেরা শঙ্খধ্বনি করিলে পর ঘটে প্রণাম করিবেন। প্রাণামাস্ত্রে বায়হস্তের (বালকেরা দক্ষিণ হস্তের) প্রকোষ্ঠে স্বদেশী কার্পাসের বা রেণুমের হরিদ্রারঞ্জিত সূত্রে পরস্পর রাখী বাঁধিয়া দিবেন। রাখীবন্ধনের সময় শঙ্খধ্বনি হইবে। তৎপরে পাটালি প্রসাদ গ্রহণ করিবেন। সংবৎসরকাল যথাসাধ্য বিদেশী বিশেষত বিলাতী দ্রব্য বর্জন করিবেন। সাধ্যপক্ষে প্রতিদিন গৃহকর্ম আরম্ভের পূর্বে লক্ষ্মীর ঘটে মূর্ত্তিভিক্ষা রাখিবেন এবং মাসাস্ত্রে বা বৎসরাস্ত্রে উহা কোনোরূপ মায়ের কাছে বিনিয়োগ করিবেন।”

রবীন্দ্রনাথের ‘বাঙলার মাটি বাঙলার জল’ সংগীত ছিল এই অহুষ্ঠানের মন্ত্রগীত, আর এর প্রতিজ্ঞা ছিল এইরূপ—

“মা লক্ষ্মী রূপা কর। কাঞ্চন দিয়ে কাঁচ নেব না। শাঁখা থাকতে চুড়ি পরব না। ঘরের থাকতে পরের নেব না। পরের দুয়ারে ভিক্ষা করব না। ভিক্ষার ধন হাতে তুলব না। মোটা অন্ন ভোজন করব। মোটা বসন অঙ্গে নেব। মোটা ভূষণ আভরণ করব। পড়লীকে খাইয়ে নিজে খাব। মোটা অন্ন অক্ষয় হোক। মোটা বস্তু অক্ষয় হোক। ঘরের লক্ষ্মী ঘরে থাকুন। বাঙলার লক্ষ্মী বাঙলায় থাকুন।”

৭ই আগস্ট থেকে দেশের সর্বত্র শুরু হল বয়কট ৩৭ বিদেশী দ্রব্যের ক্রয়বিক্রয় বর্জন এবং স্বদেশী শিল্পদ্রব্যের ফেরি ও স্বদেশী সংগীত গেয়ে বেড়ানো।

রামেন্দ্রসুন্দরের বঙ্গলক্ষ্মীর ত্রুতকথার গীতরূপ দিলেন। রজনীকান্ত সেন তাঁর এই সংকীর্ণনে—

মায়ের দেওয়া মোটা কাপড় মাথায় তুলে নে রে ভাই
 দীনহুখিনী মা যে তোদের তার বেশি আর সাধ্য নাই ।
 সেই মোটা হুতোর সঙ্গে মায়ের অপার স্নেহ দেখতে পাই ;
 আমরা এমনি পাষণ্ড ভাই ফেলে অই পরের দোরে ভিক্ষা চাই ।
 ওইও হুখী মায়ের ঘরে তোদের সবার প্রচুর অন্ন নাই ;
 তবু ভাই বেচে কাঁচ সাবান মোজা কিনে করলি দব বোঝাই ।
 আয়রে আমার মায়ের নামে এই প্রতিজ্ঞা করব ভাই,
 পরের জিনিস কিনবো না যদি মায়েব ঘরে জিনিস পাঠি ॥

রজনীকান্তের স্বদেশী গান রবীন্দ্রনাথের অনুরূপ গানগুলিব মত কাব্যধর্মের স্বচাক্ষু নয়—মোটামুটি তিনি স্থূল গণচেতনাকে আন্তরিকতার দ্বারা স্পর্শ করেছেন। বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের পর থেকে আমাদের দেশে স্বদেশী চেতনার ক্রমবর্ধমান প্রসার, বিদেশী দ্রব্যবর্জনের সংকল্প, জাতীয় শিল্পের পুনরুদ্ধার, স্বদেশী দ্রব্যব্যবহারের উৎসাহবৃদ্ধি ইত্যাদি ব্যাপারেই তাঁর গানগুলি নিবেদিত। ‘মায়ের দেওয়া মোটা কাপড়’ নিতান্তই উদ্বেগমূলক ও প্রচারোপলক্ষে বচিত। তবু এই সকল গানের জনপ্রিয়তায় প্রমাণিত হয়, রজনীকান্ত তাঁর স্বর ও ছন্দের দ্বারা সাধারণের দ্বারে উপনীত হয়েছিলেন। তিনি সে যুগেব চারণ কবির ভূমিকায় বাঙলার তাঁতশিল্পীদের স্বয়ংনির্ভর এবং কর্তব্যসচেতন করতে চেয়েছিলেন—

রে তাঁতী ভাই একটা কথা মন দিয়ে শুনিস ।
 ঘরের তাঁত যে কটা আছে রে তোরা স্বা পুরুষে দু'নিস ।
 এবার যে ভাই তোদের পালা ঘরে বসে কয়ে মাকু চালা,
 ওদের কলের কাপড় বিশ হবে রে না হয় তোদের হবে উনিশ ।
 তোদের সেই পুরনো তাঁতে কাপড় বুনে দিবি নিজের হাতে ;
 আমরা মাথায় করে নিয়ে যাব রে, টাকা ঘরে শুনিস ।

এই আস্থানে কবি দেবেন্দ্রনাথ সেনও উদাসীন থাকেননি। তাঁর একটি গানের উদাহরণ—

হিন্দু মুসলমান হয়ে এক প্রাণ
 এস পুজি মার চরণ তুখানি,
 মর্মে বাজে ব্যথা জন্মভূমি মাতা
 আমাদের দোষে আঙ্গ কাঙালিনি ।...

বর্ষশস্ত্রে হয় জিবর্ষ যাপন
বর্ষে বর্ষে তার দুর্ভিক্ষ পীড়ন
কারে বা বলিব কে বুঝে বেদন
কেহ নাই আর বিনা কাত্যায়নী।

এই দীর্ঘ সংগীতের মধ্য দিয়ে দেবেন্দ্রনাথ বঙ্গলক্ষ্মীর ব্রতকথাই প্রচার করেছেন—

ব্রতের নিয়ম শুন দিয়া মন
‘একতা সংঘম অতি প্রয়োজন,
অদেশ-বাণিজ্যে উন্নতিসাধন’
ভুল না একথা মূল মন্ত্র জানি।
অদেশী দ্রব্যোতে জীবনযাপন
প্রতি জনে কর প্রতিজ্ঞা এখন
প্রতি ঘরে ঘরে লহ সমাদরে
অদেশীয় দ্রব্য উপাদেয় মানি।

একথা অবশ্যই সত্য যে বাঙলার তাঁতশিল্প বয়নবস্ত্রাদি যে পরিমাণে সেদিন বাঙালির অন্তঃপুরে প্রবেশ কবেছিল, তার চেয়ে বেশি স্থান পেয়েছিল কাবাসংগীতে। বিজয়চন্দ্র মজুমদার গাইলেন—

যাব না আর যাব না ভিক্ষে নিতে পরের দোরে
আছে যা অশনবসন তাই খাব তাই থাকবে পরে ॥...

নাট্যকার-গীতিকার গিরিশচন্দ্রের একটি সহযোগী কণ্ঠ বিপুল ভিড়েও হারিয়ে যাবার নয়—

অদেশী কাপড় নিতে পেছিয়ো না ভাই দু পাই দিতে
হার হবে না যাবে জিতে দেশের টাকা যাবে রয়ে।
ভয় করো না চড়া দরে শস্তা হবে দুদিন পরে
তাঁত বসেছে ঘরে ঘরে শস্তা কাপড় দেবে বয়ে।

সেদিন কবিরাই যেন স্বয়ং কাঁধে অদেশী বস্ত্রের বোঝা নিয়ে পথে বেরিয়েছিলেন। অল্পরূপ উদ্দেশে ভ্রাম্যমাণ স্বেচ্ছাসেবকদের প্রেরণা দানের উপলক্ষেই যে এগুলি লেখা হয়েছিল তাতে সন্দেহ নেই। গিরিজাকুমার বসুর একটি গানের অংশ—

হউক মলিন তবু চিরদিন অভিমান-মদ তুলিয়া
তোমারই বসনে ঝুটাইব লাজ নত শিরে লব তুলিয়া।

অজ্ঞাত একটি কবিকর্প এই স্বদেশী বস্তুকে অকাবরণ করার জন্য গৃহলক্ষীদের নিকট সর্বাগ্রে মিনতি জানিয়েছেন। অস্ত্র:পুরচারিণীরা যেন এই প্রতিজ্ঞা গ্রহণ করেন—

যোটা দেশী বস্ত্রে আচ্ছাদিয়া
কাঙালিনী বেশে করিব পণ.....
ছুঁইব না আর বিলাতি বিলাস
পরিব না আর বিলাতি সাজ ।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথের স্বপ্নময়ী নাটকে সংযোজিত রবীন্দ্রনাথের কৈশোর বচনা ‘জল জল চিতা দ্বিগুণ দ্বিগুণ’ গানটি জনপ্রিয় হয়েছিল। এই গানটির স্বর অবলম্বনে জনৈক সতীশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় লিখেছিলেন—

ওঠ রে ওঠ রে ওঠ রে তোরা
হিন্দু মুসলমান সকলে ভাই,...
রাজদ্বারে আর নাহি প্রতিকার
আশনার পায়ে দাঁড়া রে ভাই ।
নগরে নগরে জাল রে আগুন
হৃদয়ে হৃদয়ে প্রতিজ্ঞা দারুণ,
বিলাতি জিনিসে কর পদাঘাত,
মায়ের দুর্দশা ঘূচা রে ভাই ॥...

১২

দেশাত্মবোধক গীতসংকলনগুলির অবশ্য মধ্যে স্বরাশ্রিত নয় এমন রচনারও অভাব ছিল না। রবীন্দ্রনাথ সরলাদেবী বিজ্ঞেন্দ্রনাথের মত সে যুগে সকলেই যুগপৎ যৌথ প্রতিভার অধিকারী ছিলেন না, স্বতরাং গানের স্বরের জন্য তাঁদের পরনির্ভরশীল হতেই হত। অবশ্য স্বরের গুণে রচনার জনপ্রিয়তা নিশ্চিন্দ হলেও অধিকাংশ রচনা কাব্যধর্মে কবিনামেই জীবিত আছে, তাঁদের স্বরকারকের নাম হারিয়ে গেছে। হিন্দুমেলায় যে সব গান জনপ্রিয়তা লাভ করেছিল, সেইগুলির অধিকাংশই জোড়াসাঁকে ঠাকুরবাড়ি বা তৎকালীন ব্রাহ্মসমাজের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট গায়কদের দ্বারাই স্বরারোপিত হয়েছিল, এমন মনে করার কারণ আছে। ঠাকুরপরিবারের কবিবৃন্দের নিজস্ব সাংগীতিক প্রতিভা ছিল। অন্যান্য কবিদের মধ্যেও কেউ কেউ স্বরচিত গানে স্বরারোপ করার অধিকারী ছিলেন, যেমন প্রমথনাথ রায়চৌধুরী, কাঙাল কিকিরচাঁদ। কিন্তু বেশির ভাগ

ক্ষেত্রে কবি ও সুরকার পৃথক ব্যক্তি ছিলেন বলেই বিশ্বাস। কত বিশ্বস্তনাম সুরশ্রুটি সেকালে অস্বর্গীয় কাব্যপংক্তি সুরের জাহুতেই জনপ্রিয় করে তুলেছিলেন। রবীন্দ্রনাথের ‘স্বাধীনতা হীনতায় কে বাঁচিতে চায়’, হেমচন্দ্রের ভারতসংগীত—এগুলি অপরের দ্বারাওই সুরারোপিত হয়েছিল। সরলা দেবীর একটি প্রবন্ধে জানা যায়, হেমচন্দ্রের ভারতসংগীতে সুর দিয়েছিলেন কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়।^{৩৮} রবীন্দ্রনাথ ও সরলাদেবী উভয়ে বঙ্কিমচন্দ্রের বন্দেমাতরম্ গানে সুর দিয়েছিলেন। ঠাকুর পরিবারের বহু গানেই হয়ত এঁদের সুর আছে। তবে সত্যেন্দ্রনাথের ‘মিলে সব ভারতসন্তান’ গানটিতে রবীন্দ্রনাথ সুর দিয়েছিলেন বলে অনেকের ধারণা আছে, তা ভ্রমাত্মক।^{৩৯} কারণ ১২৭৯ চৈত্রের বঙ্গদর্শনে বঙ্কিমচন্দ্র এই গানের প্রশংসা করেছিলেন, পূর্বেই বলা হয়েছে। তখন রবীন্দ্রনাথ মাত্র এগারো বৎসরের বালক। এই গানের সুর যে রবীন্দ্রনাথ প্রদত্ত নয়, ইন্দিরা দেবীও সে কথা বলেছেন।^{৪০}

বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের সমকালীন সংগীতগ্রন্থগুলিতে এমন অনেক গুলি কবিতা আছে যেগুলি ষথার্থই সুরারোপিত হয়ে গানে পরিণত হয়েছিল কিনা সন্দেহের বিষয়। ইতিপূর্বে উল্লিখিত যোগীন্দ্রনাথ সরকারের ‘বন্দেমাতরম্’ নামক সংকলনে উদ্ধৃত নিম্নোক্ত কবিতাগুলি গান হিসাবে গ্রহণহীন কিন্তু এগুলির সুরসংযোজনায় কোনো স্থল্পষ্ট প্রমাণ নেই—

হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়—রাষ্ট্রসংগীত (কি আনন্দ আজ ভারতভুবনে)
গিরীন্দ্রমোহিনী দাসী—রাষ্ট্রবন্ধন (আজিকার দিনে অরিয়া মায়ের মুখ)
ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত—জয়ভূমি (ইন্দের অমরাবতী ভোগেতে না হয় মতি)

মধুসূদন দত্ত—আমরা (আকাশ পরশি গিরি)^{৪১}

গিরীন্দ্রপ্রসাদ ঘোষ—ভারতবর্ষ (বিরাট কিরীট হিমানি আবরি)

যোগীন্দ্রনাথ বসু—ভারতবর্ষের মানচিত্র (শিক্ষক। দেখ বৎস। সম্মুখেতে প্রসারিত ভব)

রবীন্দ্রনাথ—শরৎ (আজি কি তোমার মধুর মুরতি), ভিক্ষায়াঃ নৈব নৈব চ (যে তোমারে দূরে রাখি)

হেমেন্দ্রপ্রসাদ ঘোষ—শারদগীতি (আজি স্বজলা স্ফল।)

নবীনচন্দ্র সেন—কুলাঙ্গার (আর্থ আজি এ ভারতে), হায় মা (হায় মা ভারতভূমি)

রজনীকান্ত—জয়ভূমি (শ্রামল শশভরা)

হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়—কালচক্র (বারেক এখনও ফিরে দেখিবি না চাহিয়া)

ভারতী পত্রিকা থেকে উদ্ধৃত অজ্ঞাত কবির রচনা—স্বদেশের প্রতি (হে মোর স্বদেশ)

শিবনাথ শাস্ত্রী—উৎসর্গ (অরুণ উদিল জাগিল অবনী), গভীর নিশীথে (গভীর রজনী ডুবেছে ধরনী)

দ্বিজেন্দ্রলাল রায়—উৎসাহ অনল (জালাও ভারতজুড়ে উৎসাহ অনল)

দীনেশচরণ বসু—বীণা (বাজরে গভীরে বীণা একবার)

হেমচন্দ্র—ভারতভিক্ষা ('যুবরাজের কলিকাতা আগমন উপলক্ষে রচিত')

রবীন্দ্রনাথ—নববর্ষের গান (হে ভারত আজি তোমার সভায়)

স্ব [?]—উপনয়ন (আজি ভগ্ন দেবালয়ে)

কামিনী রায়—মা আমার (যেইদিন ও চরণে), আশার স্বপন (তোরা শুনে যা আমার মধুর স্বপন)

বঙ্গীমোহন ঘোষ—আত্মান (ওই শোন ওই শোন সস্রুণ মায়ের আত্মান)

পিজয়চন্দ্র মজুমদার—প্রভাত (আবৃত নভ নিবিড় ঘনে)

বঙ্গীমোহন ঘোষ—আশ্রয় (সন্ধ্যা আসিছে মন্দ চরণে)

সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত—সঙ্কীর্ণ (এতদিনে এতদিনে বুঝেছে বাঙালি)

গিরিজাকুমার বসু—উদ্বোধন (ঘূচাতে তোমার দৈন্ত আজি মা)

যোগীন্দ্রনাথ বসু—ব্রতধারণ (যুগান্তের পাপভার ঘুচিয়াছে এইবার)

করণান্ধিন বন্দ্যোপাধ্যায়—আশীর্বাণী (লভি অক্ষয় আয়ু)

অজ্ঞাতনামা—নারীর পণ (কে কি আনিয়াছে বলগো ভগিনী)

প্রমথনাথ রায়চৌধুরী—(চিরমাতা ভূমি যদি হতে ব্যর্থ মকছু উন্নয়)

রমণীমোহন ঘোষ—স্বপ্নপ্রভাত (হয়েছে রে শেষ নিবিড় তিমির পুঞ্জিত)

গীতরূপে পূর্বপ্রসঙ্গে আলোচিত হলেও অনেকগুলি রচনা যে বিশুদ্ধ কবিতা তাতে সন্দেহ নেই। জলধর সেন সংকলিত 'জাতীয় উচ্ছ্বাস' গ্রন্থেও রবীন্দ্রনাথের 'শরৎ' এবং 'ভিক্ষায়াং নৈব নৈব চ' কবিতা দুটি স্থান পেয়েছে, যদিও গান বলে এইগুলি পরিচিত নয়। 'ভিক্ষায়াং নৈব নৈব চ' কল্পনার অন্তর্গত কবিতা কিন্তু 'জাতীয় উচ্ছ্বাস' বা 'বন্দে মাতরম' সংকলনে এর যে পাঠ প্রকাশিত হয়েছে, তা ঈষৎ সংক্ষেপিত। অপেক্ষাকৃত পরবর্তী কালের একাধিক জাতীয় সংগীতসংকলনেও গানটি পাওয়া যায়। এ পর্যন্ত 'ভিক্ষায়াং নৈব নৈব চ' গানরূপে নিম্নলিখিত গানের সংকলনগুলিতে আছে—

মাতৃপূজা—এইচ বসু (১৩১২)

স্বদেশী সংগীত—নরেন্দ্রকুমার শীল (১৩১৪)

স্বরাজ সংগীত—মডেল লাইব্রেরি, ময়মনসিংহ (১৯২১)

মায়ের বোধন—ময়মনসিংহ (১৯২১)

মাভূম্ব ময়মনসিংহ (১৯২১)

সরলা দেবী 'শতগান'। প্রথম সংস্করণ ১৯০০, তৃতীয় সংস্করণ ১৯২৩)
 স্বলিপিগ্রন্থে প্রদত্ত তথ্যে অনেক তুল থাকলেও এই বইটির সাক্ষ্য থেকে জানা যায়, 'অতীতগৌরব-বাহিনী মম বাণী' সরলা দেবীর এই গানটিতে রচয়িত্রী স্বয়ং স্বর দিয়েছিলেন। 'বন্দি তোমায় 'ভারতজননী'ও সরলা দেবীর স্বরে সমৃদ্ধ। গোবিন্দচন্দ্র রায়ের 'কতকাল পরে বল ভাবত রে' প্রচলিত স্বরে রচিত। বিজ্ঞাননাথ ঠাকুর স্বয়ং তাঁর 'মলিনমুখচন্দ্রমা' গানেব সুরকার। স্বর্ণকুমারী বা জাতীয় গীত 'কি আলোকজ্যোতি আধার মাঝাবে' রবীন্দ্রনাথের 'একি অন্ধকার এ ভাবতভূমি'র সুরে রচিত। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের 'চলরে চল সবে ভারতসন্তান' গানটিও প্রচলিত সুরে রচিত।

১৩

বাঙলা দেশীয়বোধক গানেব পরবর্তী অধ্যায় ১৯২১-২২ সালে, অসহযোগ আন্দোলনের পথে। বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনেব তুলনায় এই যুগের স্বদেশপ্রেম আরও উত্তেজক, বলমুখী, সংগ্রামী, বহুনেতৃত্ব-নির্ভর এবং জটিল, ফলে এই সময় থেকে বাঙলা স্বদেশপ্রেমের গানেও নানা কর্তৃ নানা সুর মিশেছে। আন্দোলন শুরু থেকে গ্রামে জনপদে ছড়িয়ে পড়েছে, দমননীতি দুর্বীরতর হয়েছে, সমবেত কর্ম হয়েছে উদ্ভাসতব। মহাত্মা গান্ধির নেতৃত্বে ভাবতব্যাপ্ত অসহযোগিতার নীতি ও আন্দোলন বাঙলার প্রত্যন্ত গ্রামাঞ্চলকে পর্যন্ত বিচলিত করেছে। দেশীয়বোধক কাব্যসংগীতেব এই পূর্বে প্রাপ্ত গীতসংকলনেব সংখ্যা তাই বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনকালীন সংখ্যার চেয়ে বেশি। তবে এই পূর্বব দেশপ্রেমী সংগীতের আলোচনায় ১টি তথ্য মনে রাখা দরকার। প্রথমত, বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের পূর্বে বা সময়কালে যে সব স্বদেশী গান জনপ্রিয়তা লাভ করেছিল, এট যুগে সেইগুলিই নতুন করে পুনঃপ্রচারিত হয়েছে এবং অনেকগুলি এই সময় থেকেই বাঙালি কণ্ঠে চিরপ্রতিষ্ঠা অর্জন করেছে। দ্বিতীয়ত, এই সময় থেকে রবীন্দ্রনাথ আন্দোলনের পথ ত্যাগ করে কাব্যসাধনার স্বতন্ত্র আত্মনিষ্ঠ ভ্রমতে প্রত্যাবর্তন করেছেন। সুতরাং বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের মত অসহযোগ আন্দোলন আচর্য রবীন্দ্রসংগীতে ধ্বংস ও কৃতার্থ হয়ে ওঠেনি। সাধারণভাবে এই যুগে প্রচুর পরিমাণে স্বদেশপ্রেমের গান রচিত হয়েছে, কিন্তু তাতে তুলনামূলক ভাবে

কাব্যসম্পদ পূর্ব যুগের তুলনায় ঈষৎ ন্যূন। তবে এই পর্ব থেকেই আমরা দুজন শ্রেষ্ঠ কাব্যগীতকারকে পেয়েছি, যাদের অবদান দেশাত্মবোধক সংগীতের ইতিহাসে রবীন্দ্রনাথ-বিক্রমজলালের পরবর্তী অধ্যায়ে অবশ্য ধার্ব—তারা হলেন নজরুল ও মুকুন্দদাস।

১৯২০ থেকে ১৯২৫ সালের মধ্যে প্রকাশিত দেশাত্মবোধক সংগীতের একাধিক সংকলনের দিকে চোপ বোলালেই এই পর্বের স্বদেশী গান তথা আন্দোলনের চারিত্র্য মোটামুটি বোঝা যাবে। অধিকাংশ গ্রন্থ সংকলিত হয়েছিল সাময়িক প্রয়োজনে, সাহিত্যিক প্রয়োজনে নয়। তাই তাদের সম্বন্ধে গ্রন্থগারেও রক্ষা করার চেষ্টা হয়নি। গ্রামের ঘুবক সম্মিলনে, শহরের গুপ্ত আন্দোলনকারীদের নিভৃত আলাপেই অনেকগুলি সংকলনের পরমায়ু নিঃশেষ হয়ে গেছে। অনেক মন্দকবিত্যঃপ্রাথীর ক্ষীণকায় গীতসংকলনও এই জাতীয় সংগীতের ইতিহাসের একটি বৃহৎ অংশ অধিকার করে আছে, স্বদেশী সংগীতের ইতিহাসে যেগুলির কোনো গুরুত্ব নেই। এই পর্বের গান মোটামুটি পূর্বযুগের স্বদেশীগীতেরই প্রতিধ্বনি, ভাষায় বক্তব্যে স্বরে প্রায় একই ধরনের। তবে বিশেষভাবে গাঙ্কিজির উল্লেখ, অন্যান্য দেশনায়কদের প্রতি শ্রদ্ধাঞ্জলি, চরকার মাহাত্ম্যঘোষণা, স্বদেশী দ্রব্য ব্যবহারের প্রতিজ্ঞা, স্বরাভিলাষের সাধনা, এই সকল বিষয়ের নতুন অস্তিত্ব বিশেষভাবে লক্ষণীয়। কলকাতা ছাড়া পূর্ববঙ্গের ঢাকা। ময়মনসিংহ বরিশাল জাতীয় আন্দোলনে বিশেষ ভূমিকা গ্রহণ করেছিল, সেইসব অঞ্চল থেকেও বহু গীতসংকলন প্রকাশিত হয়েছে। অধিকাংশ সংকলনেই কিছু জনপ্রিয় গানের সঙ্গে স্থানীয় কিছু গান অল্পপ্রতিষ্ঠিত হয়েছে। এই পর্বের গানগুলিতে হিন্দু মুসলমানের ঐক্যবচনাব প্রয়াস বিশেষ ভাবে লক্ষণীয়।

জাতীয় আন্দোলনে বরিশালের একটি গৌরবোজ্জ্বল ভূমিকার কথা ইতিহাসে শ্রদ্ধার সঙ্গে উল্লিখিত আছে। বরিশাল কনফারেন্স উপলক্ষে মনোরঞ্জন গুহ-ঠাকুরতার উপর পুলিশি অত্যাচারের প্রতিবাদে একদা কালীপ্রসন্ন কাব্য-বিশারদ তাঁর বিখ্যাত স্বদেশীগীতি ‘যায় যাবে জীবন চলে’ রচনা করেছিলেন। তাছাড়া এই প্রসঙ্গেই ‘জাগো জাগো বরিশাল--তোমার সম্মুখে আজি পরীক্ষা বিশাল’ গানটি রচিত হয়েছিল^{৪২}। দেশপ্রেমিক কবি মুকুন্দদাসের কর্মভূমি, বহু শহীদের আত্মদানে পবিত্র, বহু জননেতা ও দেশনায়কের দৃষ্ট সংগ্রামক্ষেত্র এই বরিশাল থেকে প্রাপ্ত কয়েকটি স্বদেশভাবাত্মক গীত সংকলনের উল্লেখ করছি। ত্রিবিধিনচন্দ্র চক্রবর্তী প্রকাশিত ‘স্বদেশী সংগীত’ (১৩২৮) বরিশালের ভোলা

নামক হান থেকে প্রকাশিত হয়। এই গ্রন্থের নামপত্রে মুদ্রিত ছিল এই দুই পংক্তি—

জগৎমাবারে শ্রেষ্ঠ তীর্থ আমাদের এই দেশ,
শান্ত শিখ আননে বাহার নাহিক আধার লেশ।

এই গ্রন্থে পনেরোটি জনপ্রিয় গান আছে, রচয়িতার নাম সর্বত্র নেই, পাঠও অভাস্ত নয়। গানগুলি যথাক্রমে—‘উঠগো ভারতলক্ষ্মী’; ‘আজি মায়ের ডাকে মিলে যাব হিন্দু মুসলমান’ (রচয়িতা—সরোজকুমার কাহালী, শান্তিসেনা—ভোলা); ‘জগৎমাবারে শ্রেষ্ঠ তীর্থ আমাদের এই দেশ’, ‘জাগ গো জাগ জননী ওমা শ্রামা’; ‘আজি বিদায় দে রে বাই চলিয়া’ (স্থানীয় গীত), ‘বঙ্গবাসী জাগিয়ে আর ঘুমায়ে না’; ‘মেরা সোনেকা হিন্দুস্থান’; ‘আমরা রাজবানীর ছেলে ভিখারি আজ হয়েছি’; ‘জয় গান্ধি বল ভাই আর কোনো ভয় নাই’; ‘বন্দে মাতরম্ আরা হো আকবর সবকা মুখে বল জী’, ‘দয়াল হে এই করেছ ভাল’ (রবীন্দ্রনাথের বিখ্যাত গানটির পাঠ ঈশ্বর বিকৃতভাবে দেশপ্রেমাত্মক গান রূপে প্রচলিত হয়েছিল), ‘চলরে চলরে চলরে ও ভাই জীবন-আহবে চল’; ‘হে ভগবান হে ভগবান চাহিনা হইতে এ বিশ্বমহীতে বিশাল বিপুল বিশ্বর মহান’; ‘বল বল বল সব’, ‘হও ধরমেতে ধীর’।

১৩২৭ সালে বঙ্গীয় প্রাদেশিক সমিতির বরিশাল অধিবেশনের পক্ষ থেকে প্রকাশিত ‘গান’ নামক একটি ক্ষুদ্রকায় সংকলনে ছগানি দ্বিতীয় গীত অন্তর্ভুক্ত হয়েছিল। বরিশাল স্বরাজ আশ্রম থেকে প্রকাশিত ‘অঞ্জলি’ বা ‘স্বরাজ সংগীত’ (প্রকাশক চিত্তাহরণ চট্টোপাধ্যায়, আশ্বিন ১৩২৮) গ্রন্থের গীতগুলি যথাক্রমে—বন্দি তোমারে ভারতজননী (মরলা দেবী), স্বদেশ স্বদেশ করিস কারে (গোবিন্দ-চন্দ্র দাস), অবনত ভারত চাহে তোমারে (কামিনীকুমার ভট্টাচার্য), এসেছে ভারতে নবজাগরণ এবং বল ভাই মেতে গাই বন্দে মাতরম্ (মুকুন্দদাস), কে আছ মায়ের মুখপানে চেয়ে (স্বামী প্রজ্ঞানন্দ : মোরা সত্যের পরে মন, একলা চলরে, তোর আপন জনে ছাড়বে তোরে (রবীন্দ্রনাথ), মায়ের নামে সকল সব পাব দেব-আশীর্বাদ (মনোমোহন চক্রবর্তী), আয় মা শক্তি মুক্তিদাত্রী (রামচন্দ্র দাস), ওদের বাঁধন যতই শক্ত হবে (রবীন্দ্রনাথ), বঙ্গ আমার জননী আমার (দ্বিজেন্দ্রলাল), চলরে চলরে চলরে ও ভাই জীবন-আহবে চল (মনোমোহন চক্রবর্তী), নিয়েছ যে ব্রত পালনে বিরত (চন্দ্রনাথ দাস), মাগো যায় যাবে জীবন চলে (কাব্যবিশারদ), মায়ের দেওয়া মোটা কাপড় (রজনীকান্ত), উঠগো ভারতলক্ষ্মী (অতুলপ্রসাদ)।

বরিশাল থেকে প্রকাশিত কয়েকটি ব্যক্তিগত সংকলনগ্রন্থের নাম করা যায়—শ্রীমতী সরোজিনী দেবী প্রণীত ‘জাতীয় সংগীত’ (বৈশাখ ১৩২২), শ্রীকৃষ্ণবিহারী চট্টোপাধ্যায় রচিত ‘স্বরাজচিন্তা’ (১৩৩২ সন), শ্রীবসন্তকুমার মুখোপাধ্যায় রচিত ‘স্বরাজ সংগীত’ (১৩২৮) এবং মুকুন্দলাল দাস প্রকাশিত ‘গান’ (১৩২৪)। শেখোক্তটিতে অবশ্য অনেকগুলি ভক্তিসংগীতও আছে। সরোজিনী দেবীর গ্রন্থটির আখ্যাপত্রে ‘ভারতমাতার অযোগ্য নির্মালা’ ‘মহাত্মা মোহনদাস করমচাঁদ গান্ধিজির উদ্দেশ্যে—এই অযোগ্য উপহার অর্পিত হইল’ এইরূপ মুদ্রিত আছে। শ্রীমতী সরোজিনীর গানগুলি মন্দকবিত্বের নিদর্শন না হলেও বিশেষত্ব-বজিত। অধিকাংশ গানই সমকালীন ঘটনা ও দেশনায়কদের নামে চিহ্নিত। মহাত্মা গান্ধিকে সম্বোধন করে, কখনও চিত্তরঞ্জন দাশের নামে বা অগ্নীশ তৎকালীন দেশনেতাদের নিয়ে রচিত গানগুলিতে স্বরতালের উল্লেখ নেই, সে যুগের কিছু বিখ্যাত গানের সুরেও ছাড়া একটি গান বাঁধা। সমসাময়িক কোনো সংকলনে সরোজিনী দেবীর গান চোখে পড়েনি। বসন্তকুমারের স্বরাজসংগীতে চোদ্দটি উপদেশাত্মক স্বরচিত সংগীত আছে, স্বরতালের নির্দেশ নেই। কৃষ্ণবিহারীর ‘স্বরাজ চিন্তা’ বা ‘Reflections on Swaraj’ টিক জাতীয় সংগীতকাব্য নয়। এর ভূমিকায় কবি বলেছিলেন—

“অন্তঃস্বরাজ্জট (ইন্দ্রিয়গণের উপর আধিপত্যলাভ বা জিতেন্দ্রিয়তা) সর্বোপিত স্তম্ভশাস্তির একমাত্র মুখ্যতম উপায়। ইন্দ্রিয়সংযমে স্তম্ভশাস্তির একমাত্র নিদান সত্বগুণ বা ধর্মভাব সমৃদ্ধিত হইতে থাকিয়া অন্তঃসজ্জান (তত্ত্বাত্মা কুণ্ডলিনী শক্তি) ভাসাইয়া ওঠায় বহিঃসজ্জান টানিয়া আনে। সত্বগুণ বা ধর্মভাবের ক্ষীণতা বা অভাববশত আমরা একেবারে জ্ঞানহারা হইয়াছি।...বর্তমানে আমরা বাহ্যিক স্বরাজ পাওয়ার যোগ্য নহি।”

এই গ্রন্থের গানগুলি সেই সত্বগুণ আত্মসংযম চিত্তশুদ্ধির গান। ভক্তি-বিষয়ক গীতরূপেই এইগুলির মূল্য, রচনা গতাত্মগতিক, স্বরতালের উল্লেখ আছে। মুকুন্দদাসের ‘গান’ সংকলনে অগ্নীশ গীতকার রচিত কয়েকটি ভক্তিসংগীত থাকলেও মুকুন্দদাসের স্বরচিত অনেকগুলি দেশাত্মবোধক গানও আছে।

ময়মনসিংহ থেকেও অনেকগুলি গীতসংকলন প্রকাশিত হয়। তার মধ্যে উল্লেখযোগ্য তিনটি স্বদেশী গানের সংকলন—‘স্বরাজসংগীত’, ‘মায়ের বাণী’, ‘মাতৃমন্ত্র’ ও ‘মায়ের বোধন’^{৪৩}। ‘স্বরাজসংগীতে’র প্রচ্ছদে অখিনীকুমার দত্তের

প্রতিকৃতি মুদ্রিত আছে, এবং এতে জনপ্রিয় ১৪টি বিভিন্ন কবির জাতীয় গীত আছে। বইটি জনপ্রিয় হয়েছিল, ১৯২২ সালের মধ্যে এর চতুর্থ সংস্করণের সন্ধান মেলে। চতুর্থ সংস্করণে দ্বিজেন্দ্রলালের ‘জালাও ভারতহুদে উংসাহ অনল’ গানটি অন্তর্ভুক্ত হয়েছে। ‘মায়ের বাণী’ সংকলনের ভূমিকায় প্রকাশকের নিবেদন ইতিপূর্বে উদ্ধৃত হয়েছে। এই সংকলনে বিপিনচন্দ্র পালের একটি গান আছে—

আমরা চাহি না ভব শিক্ষা, মোরা পেয়েছি নব দীক্ষা,
(এই নবীন যুগের নবীন মস্তে) (এই বন্দে মাতরম্ মস্তে)
(যার বর্ণে বর্ণে তড়িৎ ছুটে)
ঘুম পাড়ানো এই মস্ত, ভাব-তারানো এই তস্ত ;
বল-ভাঙানো এই যস্ত—
(আমরা চাই না চাই না চাই না হে
এষে শিক্ষা নয় শুধু ভিক্ষা)
আমরা শিখিব আপন শাস্ত্র পরিব নিজ বস্ত্র
ধরিব আয় অস্ত্র—করিতে আপন রক্ষা ॥

‘মায়ের বোধন’ ও ‘মাতৃমস্তে’ যথাক্রমে ১৬টি ও ১৫টি জনপ্রিয় জাতীয় সংগীত আছে।

ব্যক্তিগত কয়েকটি গীতসংকলনের মধ্যে প্রথমেই উল্লেখযোগ্য ‘আনন্দলহরী’—স্বদেশপ্রেমপূর্ণ কবিতা ৭ গানের ক্ষুদ্র সংকলন, রচয়িতা ও প্রকাশক হরেন্দ্র-কুমার দাস^{৭৭}। টাঙাইলনিবাসী কবি ভূমিকায় জানিয়েছেন যে পরমার্থ-বিষয়ক আরও বহু সংগীত তিনি অর্থাভাবে প্রকাশ করতে পারছেন না। এই গ্রন্থের আখ্যাপদে ‘বন্দে মাতরম্’ ও ‘জয় মহাত্মা গান্ধির জয়’ এইরূপ মুদ্রিত আছে। পুস্তিকাটি স্বদেশপ্রেমিক জর্নৈক মুসলমান জমিদারের মাতৃসমা সাংবাদী পত্নীর করকমলে উৎসর্গিত। এর রচনা গতাঃগতিব, বিশেষত্বহীন, স্বরতালেব উল্লেখসহ। সম্ভবত স্তরকার ও গীতিকার স্বয়ং কবিই। অধিকাংশ গানই সমকালীন বিষয় নিয়ে রচিত এবং অনেকগুলিই গান্ধীপ্রশস্তি। টাঙাইল জাতীয় বিদ্যালয়ের শিক্ষক শ্রীযতীন্দ্রমোহন নিয়োগী প্রণীত ‘পূজার মন্ত্র’ (১৯২৩) সংকলনে যে স্বরচিত গানগুলি আছে, সেগুলি প্রচলিত গানের সুরে রচিত ও বিশেষত্বহীন—অমূল্যচৌধুরী ও গতাঃগতিকতায় চিহ্নিত।

সংগীতাচার্য অবিনাশচন্দ্র সরকারের ‘স্বদেশগাথা’ (২১ চৈত্র ১৩২৮) অসহযোগ আন্দোলনের দেশব্যাপী উত্তেজনার পটভূমিতেই সংকলিত। ময়মনসিংহ

থেকে প্রকাশিত এই গ্রন্থের অন্তর্ভুক্ত গানগুলিতে বিশেষত্ব নেই, কেবল অভ্যন্ত প্রকাশভঙ্গি ও পরামুচিকীর্ষা দৃশ্যমান। ‘সংগীতাচার্য’ হয়েও কবি বহু গানে রবীন্দ্রনাথের স্বব যথাযথ গ্রহণ কবেছেন, ভাষাও অনুকৃতপ্রায়। রবীন্দ্রনাথের ‘অগ্নি সুবনমনোমোহিনী’র সুরে লিখিত এই গানটি উদাহরণস্বরূপ উদ্ধৃত হল—

অগ্নি বিশ্বমনবিনোদিনী

অভ্রমেখলা শৈলশুভ্রকিরীটিনী শ্মিত স্তম্মমালিনী ॥...

প্রথম জাগরণ জ্ঞানববিকরে

প্রথম আলাপ বীণা মধুর ঝংকারে,

প্রথম নিরুপিত আশ্রুবিচাবে

ব্রহ্মজ্ঞান মহাজ্ঞান বাণী ॥...

অবিনাশচন্দ্র এইরূপ রজনীকান্তের ‘তব চরণ নিয়ে’ এবং ‘মায়ের দেওয়া মোটা কাপড়’ গানের সুরে, দ্বিজেন্দ্রলালের ‘ধনধান্তে পুষ্পে ভরা’ গানের সুরেও গান রচিয়েছিলেন।

অগ্রাণু স্থান থেকে প্রকাশিত কয়েকটি সংকলনের মধ্যে বিভিন্ন জাতীয় গানের সংকলন হিসাবে উল্লেখযোগ্য ১৯০৫ সালে প্রকাশিত দুর্গামোহন সেন সংকলিত ‘সাধন সংগীত’, ১৯১১ সালের পূর্বে প্রকাশিত হরেন্দ্রচন্দ্র দ্বৈধ সংকলিত ‘স্বদেশ গীতি’, ১৯১০ সালে প্রকাশিত ‘আমার বই’^{৭৫} এবং অরুণচন্দ্র গুহ প্রকাশিত ‘অর্য্য’ (২য় সং ১৩২৮)। বার্লিগত সংকলন গ্রন্থগুলির মধ্যে উল্লেখনীয়—অমরেশ কাক্সিলালের ‘মুনিবাণী’ ১৯১৩, অক্ষয়কুমার দাশগুপ্তের ‘দেশের গান’ ১৯২৮, অক্ষয়শংকর ভট্টাচার্যের ‘স্বদেশী গান’ ১৩২৯। স্বদূর আসাম থেকেও একটি সংকলন প্রকাশিত হয়েছে—ঈশা দেব রচিত ‘স্বরাজসংগীত’^{৭৬}। ‘সাধনসংগীতে’ব কয়েকটি গান বহুগাত্য, কয়েকটি নামহীন, কিছু অথাতনাম। কবির বচনা সাময়িক ঘটনাব সঙ্গ্রে চাঁড়িত। বদাঁড়নাথ, কালীপ্রসন্ন, সরলা দেবী, নজরুল, রজনীকান্ত ও যুদ্ধনন্দাদের কয়েকটি সুপ্রচারিত গান ছাড়াও জনৈক সুরেশ ঘোষের কয়েকটি গান আছে—তিনি বরিশালের সময়কালীন গীতিকার ছিলেন। লোকমাথা তিলকের উপর একটি গান রচনা করেছেন নরেন্দ্রনাথ দাস এম. এ. মচাশয়। হরেন্দ্রচন্দ্র ঘোষের ‘স্বদেশগীতি’ সংকলনের গানগুলিতে কবিনাম নেই তবে নতুন গানও কিছু নেই। ‘আমার বই’ নামক গীতসংকলনে রবীন্দ্রনাথ ও অগ্রাণু জনপরিচিত কবির কতিপয় প্রচলিত দেশাত্মবোধক গীত ব্যতীত অধিকাংশ গানই অজ্ঞানিনাম বা অপরিচিত রচয়িতার। সেগুলির

কাব্যমূল্য প্রায়শই অকিঞ্চিৎকর। জৈনক শেখ করিম হিন্দু মুসলমানের ঐক্যমন্ত্র প্রচার করেছেন—

ভাইয়ে ভাইয়ে বিসংবাদে ভেঙে না একতা বল
বিদেশী এক জাতিমুখে রে কেন হলি রে পাগল।
এক পুকুরে কবি স্নান এক পুকুরের খাই জল
একই দেশে বসত করি একই গাছের খাই ফল।
আমি হিন্দু তুমি মুসলমান সবাই তো বাঙালির দল।
একই স্ত্রে গাঁথা মোরা একই ভাঙে অন্নজল।
আমি তোমার ভূমি আমার স্ত্রে দুঃখে বাহুবল,
রাত পোহালে দেখাদেখি না দেখিলে হই চঞ্চল।
তোমার আমার গৃহবাদে দেশটা যাবে রসাতল
তোমার আমার বিবাদ রাখা বিদেশীর ভাই এই কৌশল ॥

এই আশ্চর্য সত্যদৃষ্টিসম্পন্ন কবির পরিচয় আমাদের সাহিত্য-ইতিহাস থেকে হারিয়ে গেছে। ‘স্বামাব বই’ সংকলনের গানগুলি প্রত্যুত লোকসংগীত-জাতীয়—সমকালীন কোনো সংকলনে লোকজীবন-ঘনিষ্ঠ এরূপ গান বিশেষ চোখে পড়েনি। যেমন অজ্ঞাত কোনো লোককবির রচনা—

স্বাধীন স্বাধীন স্বাধীন ভাব ভেগে উঠল সবার প্রাণে
ব্রিটিশ নামে সিংহ আঁকা চারিদিকে তার শাখাপ্রশাখা
চক্ষু মেলে চাইলে পরে দেখবি রে সব কঁাকা।
সিংহের দক্ষিণ পাশটি ‘এডোকেশন’
অপর পাশটি ব্রিটিশ শাসন,
পিছের পায়ে ভারত-শোষণ মোদের রক্ত নেয় টেনে।
সিংহের ল্যাঙ্গের কথা বলব কত
রায়বাহাদুর রায়সাহেব যত
কুকুর বিড়াল পশুর মত আছেন ল্যাঙ্গ গুটে।
ল্যাঙ্গটি হল দেশের সেরা দেশের দিগে চায় না তারা
সাথে অন্ধ হয়ে তারা কেবল দাঁদার দিগে ধুয়া টানে।...
‘গান্ধির ত্যাগের বড়ি করে লম্বল ব্রিটিশ সিংহ কর দুর্বল
ঐ ল্যাঙ্গের দফা রফা কর দেশের কল্যাণে ॥

‘অর্য্য’ দেশাত্মবোধক গানের একটি উৎকৃষ্ট সংকলন এবং ইতিপূর্বে এর কথা উল্লেখ করা হয়েছে। এই সংকলনে স্বদেশী যুগের ছোটবড় প্রায় সকল

গীতরচয়িতাদের পরিচিত গানগুলিই স্থান পেয়েছে। তাঁদের ভিতর কেবল রামচন্দ্র দাশগুপ্ত (সোনার ভারত হলরে শশান), ভূষণ দাস (আর আমরা পরের মাকে), শশিকান্ত (জাগ ভারতবাসীকে কত ঘুমে রবে রে), সুলক্ষীমোহন দাস (আমরা চাই না তব শিক্ষা এবং আবাব লইয়া রথ) এবং মণিলাল গঙ্গোপাধ্যায় (আমি মরণ আজিকে বরণ করিব)—এঁদের কবিতা পূর্ববর্তী কোনো সংকলনে বিশেষ চোখে পড়েনি।

একক কাব্যসংকলনে অমরেশ কাঙ্ক্ষিলালের 'মুক্তিবাণী'র গানগুলি ভাষা ও স্বরে হেমচন্দ্র গোবিন্দচন্দ্র বায়েব কবিতারই অত্করণ, মৌলিকতা নেই। দেশমাতৃকার ভৌগোলিক মহিমা, অতীত কীর্তি, চিন্ময় রূপের বন্দনাই অধিকাংশ গানের বিষয়। অক্ষয়কুমার দাশগুপ্তের 'দেশের গান'গুলি তৎসাময়িক ঘটনার প্রেক্ষিতে রচিত। গান্ধিপ্রবর্তিত অসহযোগ আন্দোলন, চরকানীতি, দেশবন্ধুর স্বরাজ আন্দোলন ও কারাবরণ, বন্ধে মাতরম্ উদ্দীপন মন্থে বিদেশী দ্রব্য বজ্রের সংকল্পঘোষণা এইগুলিতে দ্রষ্টব্য। ভাবতবর্ষের জাতীয় আন্দোলনের ইতিহাসে গান্ধিজির অবির্ভাব এক অসামান্য ঘটনা। বাঙালি কবিব গভীর চন্দ্ররক্তরাগে সেই অসামান্যতা উৎকীর্ণ হয়েছে নখর কালপৃষ্ঠায়—সম্ভবত 'ভারতীয় ভাষার মধ্যে বাঙলাতেই মাহাত্মা গান্ধির উপর প্রথম কাব্যসংগীত অসংখ্য বচিত হয়েছে। অক্ষয়কুমার গান্ধিপ্রশংসি করে গান করেছেন—

ধন্য হইল ভাবতবর্ষ তাঁহার চরণপদশে
 দৃষ্ট ভারত উঠিল জাগিয়া মুছিয়া বেদন। অশ্রুনির ।
 মায়ের চরণে করি সমর্পণ সকল স্বার্থ স্তম্ভ
 স্বেচ্ছায় শিরে নিয়েছে বরিয়। সকল দৈন্ত্য দুখ ।
 দিল সজীবতা জাগায়ে ভারতে কী এক মোহন মন্থে ।
 কী নব পুলকে আলোকিত কবে আজ উদ্ভিত ভারতে গান্ধিবীর ॥

গান্ধিজির কাবাবরণে কবি রচন। কবেছিলেন এই সংগীতটি—

তাঁর কারাগারে হয় কি গো স্থান
 হের ভারতের ঘরে প্রেমময় মূর্তিমান ।
 লোহার বঁধনে কিগো সে দেবতা বঁধা রয়
 অযুত প্রেমশিকলে হের বঁধা সে রুদ্রয় ●
 সে পারে কি কাঁদায়ে যেতে এমন নিষ্ঠুর হতে
 ভারতবাসীর সে যে . জন্মভূমির প্রাণ ।

সে যে নন্দনবনজাত	পারিজাত ফুলহার
করণা করিয়ে দেওয়া	বিধাতার উপহার ;
সে যে শাস্তির অবতার	স্থখে দুঃখে নিবিকার,
মরণভয়রহিত	পতিত জাতির প্রাণ ॥
উজল স্বদেশপ্রেমে	সদা দীপ্ত যে হৃদয়,
কারাতিমির তার	কিবা শাস্তি কিবা ভয়,

ওগো যেখানে বিরাজ তুমি তোমার নির্দেশবাণী

মাথা নত করে লব এ দেহে থাকিতে প্রাণ ॥

অরবিন্দের প্রতি রবীন্দ্রনাথের প্রশস্তিবাচক কবিতাটির কথা এই প্রসঙ্গে মনে পড়ে ।

অক্ষয়শংকর ভট্টাচার্যের ‘স্বদেশী গানে’র রচনাগুলিও গতানুগতিক, ভাষা ও স্বরে দ্বিজেন্দ্রলালের দ্বারা প্রভাবিত । কয়েকটি গান দ্বিজেন্দ্রলালের স্বরেই গেয় হওয়াব নির্দেশ দিয়েছেন কবি । রবীন্দ্রনাথের স্বদেশী গানে বাউল স্বরের প্রবর্তনের পর ১৬।১৭ বছর কেটে গেছে, কিন্তু এই স্বরে দেশচেতনাময় গান রচনার জনপ্রিয়তা কমেনি । যেমন অক্ষয়শংকরের দুটি ‘স্বদেশী বাউল’ সংগীত—

এ দেশের কি আছে তুলনা জগতে ঘুরে দেখ না,
সোনার ভারত যে দেশের নাম,
হেথা আসি ঐ বিদেশীর পুরে মনস্কাম ;
সাগর বয়ে যায় রে নিয়ে এদেশেব কপা সোনা ॥...

একটি ‘চরখার গান’—

ও ভাই বল দেখি চরখা হাতে কল্লো তোমার লজ্জা কী ?
তোমার ধরম করম সব গিয়াছে নেংটা হল বউমা কি ?
তু মন পাটের টাকায় দুখান কাপড় না হয়,
নীতে কাঁপে মনস্তাপে স্বদেশী সবায়
এ দুঃখ দূর করিতে চরখা নিতে বুখা মনে ভাব কি ?

বিংশ শতকের স্বদেশী কাব্যসংগীতের ইতিহাসে চারণকবি মুকুন্দদাসের নাম রক্ত দিয়ে লিখিত আছে । তাঁর পিতৃদত্ত নাম যজ্ঞেশ্বর দে, কিন্তু মুকুন্দদাস নামেই তাঁর সাহিত্যস্রষ্টা চিরস্মরণীয় । কবির প্রথম আবির্ভাব ঘটে ঢাকায়,

দেশগৌরবী নেতা ও গীতিকার অখিনীকুমারের সঙ্গলাভ করে কবি স্বদেশী প্রচার শুরু করেন এবং যাত্রাভিনয়কে কেন্দ্র করে জনপ্রিয় সংগীত প্রচার করতে থাকেন।^{৪৭} ‘মাতৃপূজা’, ‘পথ’, ‘সাথী’, ‘পল্লীসেবা’, ‘সমাজ’, ‘ব্রহ্মচারিণী’, ও ‘কর্মক্ষেত্র’ এইগুলি তাঁর জনপ্রিয় যাত্রা। ‘মাতৃপূজা’র বিদ্রোহাত্মক বক্তব্য ও তার একটি গান —

আমি দশহাজার প্রাণ যদি পেতাম

তবে ফিরিঙ্গি বণিকের গোরব র'বি অতল জলে ডুবিয়ে দিতাম।

শোন সব ভাই স্বদেশী হিন্দু মোসলিম ভারতবাসী

মুকুন্দরামকে বিদেশী কাবাগার আড়াই বৎসরের জন্ত আতিথ্য দান করেছিল। “বরিশালের উপকণ্ঠে কালীমন্দিরকে কেন্দ্র করিয়াই তাঁহার সকল স্বপ্ন সকল সাধনা মৃত হইয়াছিল। জাতীয় সংগঠন সফল করিবার উদ্দেশ্য তিনি প্রতিষ্ঠা করিয়াছিলেন আনন্দময়ী আশ্রম”।^{৪৮} মুখ্যত স্বদেশী গানেই দেশবাসীকে উত্তেজিত করলেও মুকুন্দরাম তাঁর যাত্রার জন্ত আরও অসংখ্য গান রচনা করেছিলেন। শক্তি ও ভক্তি, দাশু ও হাশু, প্রেম ও দেশপ্রেম—কোনো ক্ষেত্রেই তাঁর গীতপ্রতিভা বাধিত হয়নি। মুকুন্দরামের কবিত্বশক্তি তাঁর গানের যাক্‌বদ্দনে, ছন্দের শৃঙ্খলায়, মিলের সুপটু বিছানায়, আন্তরিকতায় ও সর্বোপরি সুরের বলিষ্ঠতায় প্রকাশিত। তবে তিনি ছিলেন স্বয়ং শক্তিউপাসক, তাই অখিনীকুমারের মত তিনিও শক্তিসাধনার সঙ্গে মাতৃভক্তি ও দেশপূজাকে মিশিয়ে দিয়েছেন। তাঁর ‘দীনতারিণী পতিতপাবনী অধমতারিণী তুই শ্রামা মা’ গানে কবি গেয়েছেন—

এ ঘোরা রজনী ঘাব পাগাবে না সবই হরেছে শব মা ;

সে শবোপরি এসে দাড়া ব্রিনয়না ভ্রামরী ভবানী ভৈরবী ভীষণা

আজ নাচ মা।

ত্রিশ কোটি শবোপরি নাচ মা আজ

তাথে তাথে থেে দিন দিন দিনা।

রাতুলচরণ পরশ পাইয়া ত্রিশকোটি মরা উঠিবে বাঁচিয়া

দেখলে মায়ের ত্রি উঠিলে শিহরি কাঁদিয়া উঠিবে প্রাণ ;

তখন কোটি কঠ মিলে একবার হংকারিলে

রোমাঞ্চ উঠিবে অনন্ত নিখিলে

তবেই সিদ্ধি হবে মা

ভারতের চির আকাঙ্ক্ষিত স্বরাজসাদনা ॥

মুকুন্দদাসের পূর্বেই অনেক কবির ধ্যানদৃষ্টিতে লোলহাস্তকধিরা ভয়ংকরী দেবীর উপর স্বদেশজননীর উদ্দীপনাদায়িনী মূর্তিটি একাকার হয়ে যায়। মুকুন্দদাসের বহু গানেও শ্রামা ও দেশমাতৃকা একাত্ম হয়েছেন। একটি গানে শাক্ত পদাবলীর মাতৃনামমহিমার মত মুকুন্দদাস জননী-জন্মভূমির নামমহিমা একই সুরে প্রচার করেছেন—

মায়ের নামের ডঙ্কা দিয়ে চল রে শঙ্কা যাবে দূরে
 শনিসনে কালের ভেরী আজ উঠছে বেজে আজব সুরে।
 রেখে দে রে পুঁটলি-বাঁধা আর তোদের কাগজে কাঁদা
 ধরে দে মা নামের সারি দীপকরাগে ভারত জুড়ে।.....

অম্বিনীকুমার একটি গানে শ্রাশানীভূত ভারতভূমিকে শ্রাশানবিলাসিনী শ্রামাজননীর উপযুক্ত আবাহনস্থান বলে ঘোষণা করেছিলেন। গুরুর সেই আদর্শেই মুকুন্দদাস গেয়েছেন—

আয় মা তারিণী করালবদনী
 ডাকিনী ষোগিনী সব নিয়ে আয়
 শ্রাশানবাসিনী শ্রাশানরঙ্গিনী
 ভারতশ্রাশানে নাচবি গো আয়।

স্বদেশী আন্দোলনে বিদেশী দ্রব্যবর্জন-মহোৎসবে বরিশালের কবি মনোমোহন চক্রবর্তীর ‘ছেড়ে দাও কাঁচের চুড়ি বঙ্গনারী’ গানটিকে মুকুন্দদাসই জনপ্রিয় করে তুলেছিলেন। অত্যাচারিত বহু স্বদেশীগানও তিনি তাঁর যাত্রায় নিবিচারে গ্রহণ করেছেন। মনোমোহনের গানটি মুকুন্দদাসের নামেই বহু সংকলনে লাভিবশত অন্তর্ভুক্ত হয়েছে, এবং সেটি রচনারীতিতে মুকুন্দদাসের গানগুলিকেই বিশেষভাবে স্মরণ করিয়ে দেয়। মনোমোহন চক্রবর্তীর গানটি মুকুন্দদাসের ‘কর্মক্ষেত্র’ যাত্রার শেষ দৃশ্যে আছে—

ছেড়ে দাও কাঁচের চুড়ি বঙ্গনারী কতু হাতে আর পরো না
 জাগো গো ও জননী ও ভগিনী মোহের ঘূমে আর থেকো না
 কাঁচের মায়াতে ভুলে শঙ্খ ফেলে কলঙ্ক হাতে পরো না
 তোমরা যে গৃহলক্ষ্মী ধর্মসাক্ষী জগৎ ভরে আছে জানা
 চটকদার কাঁচের বাল। দুলের মালা তোমাদেব অঙ্গে শোভে না।
 নাই বা থাক মনের মতন স্বর্ণভূষণ তাতেও বে দুঃখ দেখি না
 সিঁথিতে সিন্দূর ধরি বঙ্গনারী জগতে সতী শোভনা।

বলিতে লজ্জা করে প্রাণ বিদরে কোটি টাকার কন্ম হবে না
 পুঁতি কাঁচ বুঠা মুক্তায় এই বাঙলায় নেয় বিদেশে কেউ জানে না ।
 ঐ শোন বঙ্গমাতা শুধান কথা জাগো আমার মাতা কত্না
 তোরা সব করিলে পণ মায়ের এ ধন বিদেশে উড়ে যাবে না ।
 আমি যে অভাগিনী কাঙালিনী হুবেলা অন্ন জোটে না
 কি ছিলেম কি হইলাম কোথায় এলাম মা যে তোরা ভাবিলি না ।

বিংশ শতাব্দীর দ্বিতীয় দশক ও তৎপরবর্তী কালে সংকলিত অধিকাংশ
 স্বদেশভাবপূর্ণ গীতচয়নগ্রন্থে মুকুন্দদাস একটি অপরিহার্য নাম । তাঁর অনেকগুলি
 দীপ্ত গীতই কালের বিন্দুতি অস্বীকার করে এ সুগে এসে পৌঁছেছে । যেমন—

সাবধান সাবধান

এসেছে নামিয়া জ্বায়ের দণ্ড রুদ্রদীপ্ত মূর্তিমান ।
 ওই শোন তার গরজে কনু অস্থি যথা উছলে
 প্রলয়ঝঙ্কা ইরম্মদে মৃত্যুভীষণ কল্লোলে
 হুংকারে তার গভীর মন্ত্র কাঁপায় মেদিনী তারকাচন্দ্র
 বিদরে আকাশ স্তব্ধ বাতাস শিহরি উঠিছে জগৎখান ।
 ভ্রুকুটিকুটিল রক্তনেত্রে চিত্রভাঙ্গ উছলে
 উঠিছে কিরীট গরিমাদীপ্ত ভেদিয়া সূর্যমণ্ডলে
 অগণিত করে ঝলসে রূপাণ তপ্তরক্ত করিয়া পান ।
 বলদর্পিত চরণ-আঘাতে জিভুবন ভীত কম্পমান
 জিভুবন জুড়ি বিরাট দেহ ভেবেছ কি আর পালাবে কেহ
 এগন ও চরণে শরণ লহ নতুবা নাহিরে পরিত্রাণ ।

মুকুন্দদাস স্বভাবকবি, অযত্নকৃত চেষ্টাহীন স্বাচ্ছন্দ্যেই তাঁর প্রতিভা বাগী ও
 স্বরে উচ্ছলিত হয়ে উঠেছিল । নজরুলের মতই তিনি উচ্চকণ্ঠ, বিদ্রোহী,
 আবার নজরুলের মতই মাতৃসাধক । উভয় কবিই রাজরোষে বন্দী হয়েছিলেন ।
 নজরুলের মতই মুকুন্দদাস নারীবন্দন । ও নারীজাগরণের প্রেরণা দিয়েছেন—

মায়ের ডাকে সব জেগেছে যে যার কাজে লেগে গেছে,
 তোমরাই মায়ের জাতি বসে থাকবে কি নীরবে ।
 শক্তিস্বরূপিণী যারা এ দুর্দিনে কেন তারা
 ভোগবিলাসে মজে মৃতপ্রায় পড়ে রবে ।

মুকুন্দদাস বাঙলা দেশাত্মবোধের গানের শ্রেষ্ঠ চারণ কবি ।

১। “সংগীতে মানবের চিত্তবৃত্তিনিচয় একতান হয় ও অসীম গুণিতাভ করে। সংগীতের মোহিনী শক্তি তডিংপ্রবাহের স্রায় যুমুর্ সমাজশরীরে নব প্রাণের সঞ্চার করে। জাতীয় সংগীত ভিন্ন জাতীয় চিন্তের অবসাদ দূরীভূত হয় না, জাতীয় ভাব যথোচিত বলবেগ লাভ করে না”—সখাবাম গণেশ দেউস্কর, যোগীন্দ্রনাথ সবকার সংকলিত ‘বন্দে মাতরন’ (১৯০৬) গ্রন্থের ভূমিকা

২। “একই কবিতাতে বিভিন্ন ভাবের সমাবেশ লক্ষ্য করা যায়। ভারত ও বঙ্গজননীর কণ ও অতীতগৌরব, কর্তব্যো প্রেরণা ও উদ্দীপনা, আত্মপ্রসঙ্গ ও আত্মাহুতি এবং শক্তির আবাহন—যথাক্রমে স্থান গ্রহণ করিয়াছে।”—কালীচরণ ঘোষ সম্পাদিত ‘মাতৃমন্ত্র’ (১৯৬০) গ্রন্থের ভূমিকা

৩। হেমচন্দ্র ভট্টাচার্য সম্পাদিত ‘মাতৃবন্দন’ (১৯৬০) গ্রন্থের ভূমিকা

৪। “Ram Mohan Ray stands before us not only as the founder of the Brahmo Samaj, but really as the father of modern Indian Nationalism,—” Brahmo Samaj and the Battle of Swaraj in India by Bipin Chandra Pal. p.8.

৫। একমোহন দ্বিতীয় (প্রাকবিষয়ক গীতসমূহ)—বান্ধোহন বার (১৮১৩)

৬। ‘a society for the promotion of National feeling among the educated natives of Bengal’—হিন্দুমেলার পবিত্রপত্রে বাজনারাষণ বহন মন্তব্য। বাজনারাষণ বহন “শিক্ষিত বঙ্গবাসিগণের মধ্যে জাতীয় গোববেচ্ছা-সংগঠন সভা সংস্থাপনের প্রস্তাব” করে এক বক্তৃতা করেন, সেটি ১৭৮৮ শকাব্দে (খ্রিঃ ১৮৬৬) ক্ষুদ্র পুস্তিকাকারে প্রকাশিত হয়। “এই প্রস্তাব হইতেই হিন্দুমেলার উৎপত্তি হয়।” এই বক্তৃতার দ্বিতীয় প্রস্তাব ছিল সংগীতবিদ্যালয় স্থাপন করান। “এই সভা একটি হিন্দু মৌলিক বিদ্যালয় স্থাপন করিয়া তাহার ছাত্রগণকে এক্ষণে সংগীত ও শিক্ষা দিবেন যতাবা নীতিগত উপদেশ প্রদত্ত হয় এবং অন্তঃকরণে দেশহিতৈষিতা ও সমবানুরাগের সঞ্চার হইতে পারে” (বিবিধ প্রবন্ধ—বাজনারাষণ বহন)। মহোদয়নাথ ঠাকুর ‘আমার বাল্যকথা ও বৈষ্ণবপ্রবাস’ গ্রন্থে লিখেছেন যে নবগোপাল মিত্র ও বিজ্ঞাননাথ ঠাকুরই এর প্রথম উদ্যোক্তা, তাদের বাজনারাষণ জ্যোতিবিন্দু প্রভৃতিও ছিলেন। ১২৭০ সালের চৈত্রমাসান্তির দিন বলগাতিয়ায় এই মেলার উদ্বোধন হয়। এই প্রসঙ্গে দৃষ্টব্য ‘স্বদেশী আন্দোলন ও বাঙলা গান’, শ্যামলাল পাল, বিশ্ববীণা, ৫ম বর্ষ ৩য় সংখ্যা

৭। গীতহাব—গঙ্গাধর চট্টোপাধ্যায় (১৮৭৪)। গঙ্গাধরের মৃত্যু উপলক্ষে Reis and Rayet পত্রিকায় মন্তব্য করা হয়—Poetry and patriotism breathe through every line he has written.

৮। মনোমোহন বসু ‘হাবিশচন্দ্র’ নাটকে গানটি অক্ষভূক্ত হয়েছে

৯। ‘মনোমোহন বসু’—শ্রীকান্তচন্দ্র দাশগুপ্ত, প্রবাসী বৈশাখ ১৩১৯, পৃ ১০০. ১২৭ ভাগ, ১ম খণ্ড ১ম সংখ্যা

১০। “প্রথম স্বদেশী আন্দোলনের সময় থেকে আজ পর্যন্ত স্বাধীনতাসংগ্রামে পোষণ ও উদ্দীপনা জাগিয়েছে প্রবীণ ও নবীন, পথ্যাত বহু কবি বচিত অসংখ্য কবিতা ও গান। সেই দুর্ভাগ্য কবিকর্তৃগণ আমাদের অভিশপ্ত নিপীড়িত জাতীয় জীবনের অন্তর্গত দুঃখবেদনা ও শ্রাণ-ধাক্কাধাক্কি গীতিময় ইতিহাস, দেশের সাহিত্যভাণ্ডারেরও এগুলি অমূল্য সম্পদ।”—সাধনা বহু ও প্রতিমা বহু, ‘ঐতর্য্যবীণা’র (স্বদেশী গান ও কবিতাসংকলন) ‘নিবেদন’, ১৩৫০

১১। ১৯২২ সালে মমমনসিংহ থেকে শ্রীহনীলকুমার ঘোষ কর্তৃক প্রকাশিত 'মায়ের বাগী' নামক ক্ষুদ্র একটি গীতসংকলনে প্রকাশক নিবেদন কবেছেন—“সংগীত মানবহৃদয়ে উদ্ভাসনা সজ্ঞন করিয়া দেব, বাহা শত বক্তৃতায়ও কবিতা পাবে না। দেশের বর্তমান দুদিনে লোকের প্রাণে স্বদেশপ্রেম জাগাইয়া তোলাব একান্ত প্রয়োজন হইয়া দাঁড়াইয়াছে, তাই দেশেব প্রসিদ্ধ সংগীতরচয়িতাদের রচিত কয়েকটি জাতীয় গান লোকসম্মুখে উপস্থিত করিলাম।”

১২। “জাতীয় বাথাসংগীত। / (৩০শে আশ্বিন বঙ্গের অঙ্গচ্ছেদকালীন গীত) / ১৪৪ জেলস্টাটোলা স্ট্রিট / নবাবাবতসমিতি হইতে প্রকাশিত / কলিকাতা ১০৮ নং বাবাণদী ঘোষ স্ট্রিট ‘পেটরিট প্রেসে’ / বিনাবাণপল্লি পাল দ্বারা মুদ্রিত”

১৩। জাতিতে মারাত্মক কিন্তু বঙ্গভাষাব লেখক (১৮৬৯—১৯১২), হিতবাহীর সহসম্পাদক ও পবে সম্পাদক, সাধনা, সাহিত্য ও তত্ত্ববোধিনী প্রভৃতি সাময়িক পত্রিকার লেখক, ইতিহাস-গবেষণামূলক কয়েকটি গ্রন্থের রচয়িতা, জাতীয়তাবাহী। তাঁর ‘দেশেব কথা’ বইটি বাজেরাশু হুইর্চল। মহাবাষ্ট্রে তিলকপবতিত শিবাজী-উৎসবে বাঙালাদেশে তিনিই জনপ্রিয় কবেন

১৪। কালীচরণ ঘোষের ‘মাতৃমন্ত্র’ গ্রন্থে (১৯৩০) ‘বাথা’, ‘আক্ষেপ’, ‘বাখী’, ‘একতা’, ‘আত্মনির্ভরতা’, ‘প্রতিবাদ’, ‘নাবীজাগরণ’, ‘মাতৃমুতি’, ‘শক্তিআবাহন’, প্রভৃতি বিষয়বিভাগ করা হয়েছে

১৫। গিরিশচন্দ্র কথ্য নাট্যকারেব নাটকের জন্তুও গান বেঁধেছিলেন, যেমন, সুবেল্লনাথ মজুমদারেব হানির (১৮৮১) নাটকেব গানগুলি গিরিশচন্দ্রের রচনা

১৬। “বন্দে মাতরম / শ্রীঃযোগীন্দ্রনাথ সরকার সংকলিত। / (চতুর্থ সংস্করণ) / সিটিবুক সোসাইটি / ৬৪ নং কলেজ স্ট্রীট—কলিকাতা / ১৯০৬ / মূল্য দুই আনা।” ১৯ মার্চ ১৯০৬ তারিখে গ্রন্থটির চতুর্থ সংস্করণ বেঙ্গল লাইব্রেরিবিব তালিকায় অন্তর্ভুক্ত হয়। দুমিকা থেকে জানতে পারি, ‘স্বপ্নের বিষয়...পুস্তকখানি ঋদ্রাঙ্গী কাগজেই মুদ্রিত...’ এই গ্রন্থে সনকালীন বিখ্যাত গানগুলি ছাড়া দেশাত্মবোধক বহু কবিতাও সংকলিত হয়েছে

১৭। অবশ্য একথা বলাই বাঙলা মে বাথীবন্ধন উৎসবের শ্রেষ্ঠ সংগীত রবীন্দ্রনাথের ‘বাঙলার নাটি বাঙলার জন’ প্রায় সব সংকলনেবই অন্তর্ভুক্ত। শীনরেন্দ্রকুমার শীল সংকলিত ‘স্বদেশী সংগীতে’ (১৯০৭) গিবীন্দ্রমোহিনী দাসীবি একটি রাথীসংগীত আছে—“আজিকার দিনে অরিয়্য মায়ের মুখ / তরির বিবাদে বাঁপিত মঙ্গলবাথী”। যোগীন্দ্রনাথ সরকারের ‘বন্দে মাতরম’-এর সাক্ষ্য মনে হয় এটি কবিতা, সুরারোপিত হয়নি। হেমেন্দ্রের ‘কি আনন্দ আজ ভাবতভুবনে’ এটিও রাথীসংগীতরূপে রচিত, কিন্তু মনে হয় এটিকেও সুরারোপিত করা হয়নি

১৮। এই মনোভাবের একটি নমুনা পাচীন পত্রিকা থেকে উদ্ভূত হল। আঘদর্শন পত্রিকায় যোগেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় বিদ্যাত্বরণ স্বজাতিপ্রেম স্বদেশানুরাগ নামক একটি প্রবন্ধ লিখেছিলেন—“ইংলও। শুনিয়াছি তোমাব মনস্ত এইধ। একবার চক্ষু বুজিয়া সেই অনন্ত এইধেব কিয়ৎকাল তোমার অসংখ্য প্রজার উদার শিক্ষায় বিভ্রান্ত কব, উদার শিক্ষাবিধান দ্বারা তোমার বিংশতি কোটি প্রজাকে স্বদেশহিতব্রতে দীক্ষিত কর। তাহাবিগকে স্বদেশহিতব্রতে জীবনকে পূর্ণাতি দিতে শিক্ষা দাও, স্বদেশীয় ও স্বজাতীয় ভ্রাতৃগণের দ্রষ্টব্য পাণ উৎসর্গ কবিতা শিক্ষা দাও; স্বদেশের জন্তু ও স্বজাতির জন্তু আত্মতুলিতে শিক্ষা দাও; স্বদেশের জন্তু স্বদেশের কণির বিন্দু বিন্দু

করিশা বিসর্জন দিতে শিক্ষা দাও; পিতা যেমন শিশু সন্তানকে হাঁটতে শেখায়, তেমনি ধীরে ধীরে আমাদের স্বাধীনতার পথে লটকা চল, যখন আমাদের স্বাধীনভাবে চলিতে সমর্থ দেখিবে তখন আমাদের স্বাভাবিক ও স্বাবলম্বন প্রদান কর; তোমার জ্যেষ্ঠের সম্মতিগণকে পূর্ব গৌরবে প্রতিষ্ঠাপিত কর।”—হৃদযোদ্ধাস বা ভারতবিষয়ক প্রবন্ধাবলী, ১২ই মার্চ ১৮৭৭

শিক্ষিত বাঙালির তৎকালীন এই মনোভাবের মানচিত্রটি বহীন্দ্রনাথের ইংরাজিতে লেখা জীবনস্মৃতি থেকে দেখা যেতে পারে—

This great literary tradition has come down to us from the revolution period. We felt its power in Wordsworth's sonnets about human liberty we glorified it even in the immature production of Shelley, written in the enthusiasm of his youth, when he declared against the tyranny of priest-crafts and preached the overthrow of all despotisms through the power of suffering bravely endured. All this fired our youthful imaginations. We believed with all our simple faith that even if we rebelled against foreign rule, we should have the sympathy of the west on our side in wishing us to gain our freedom.

১৯। Songs of Freedom: Canterbury Poets Series, Ed. by H. S. Salt.

২০। কবিগুরু বন্দোপাধ্যায়—ভাবতমাত্রা (১৮৭৩), ভাবতরঙ্গ (১৮৭৪), নবোদয় গুহ—ভারতবন্দিনী (বিশিষ্ট ১৮৭৬); জাবাচন্দ্র ঘোষ—ভারতীন্দ্র (১৮৮০)। উক্ত বহুগ্রন্থাবলীর মতো বাঙালী সাহিত্যে ইতিহাস ২য় খণ্ডে নাটক ১৮৭৩-১৯১০ অধ্যায়ে এই জাতীয় বহু নাট্যনিবন্ধের নাম উল্লিখিত।

২১। কালীচরণ ঘোষ—মাতৃমন্ত্র উদ্ভব

২২। অবশ্য আনিচ্ছামান তাঁর 'মুসলিম মানস ও বাংলা সাহিত্য' গ্রন্থে (ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয় ১৯৬৪) সমকালীন কিছু বিশুদ্ধপ্রায় মুসলমান কবির দেশাত্মবোধক কবিতা ও গানের উল্লেখ করেছেন

২৩। “মনে হয় ইনি ব্রহ্মবাক্যের উপাধায়; কাব্য ‘কবালী’ নামে অর্ধনাট্যিক পত্রিকা ব্রহ্মবাক্যে কিছুদিন সম্পাদনা করেন। আর সে সময়ে ইংরেজবিদ্বেষজনিত মনোভাবের তত্ত্ব তাঁর ভাবায় যে স্থলতা আসে ‘কবালী’র গানের ভাষার সঙ্গে তাই মিল আছে।”—ডঃ সৌমেন্দ্র গঙ্গোপাধ্যায়—স্বদেশী আন্দোলন ও বাঙালী সাহিত্য (১৯৬৭)

২৪। “এই মেলায় প্রায় পঁচাত্তর অধিবেশনের উদ্বোধন হত ‘গাও ভাবতরঙ্গ জয়’ গানটি দিয়ে। ভাবতরঙ্গের বাঙালী মুক্তির ইতিহাসে এটি স্থান সন্নিবিষ্ট। কেন না এই গানটি নিঃসন্দেহে ভারতবর্ষের প্রথম জাতীয় সংগীত আখ্যা লাভের অধিকারী। বন্দে মাতরম বিচিত্র হয় তাই বহু বৎসর পরে।”—পেথোচন্দ্র সেন—ভাবতরঙ্গের জাতীয় সংগীত

২৫। জন্ম ১৮৬৮, ২৮শে জ্যৈষ্ঠ, মৃত্যু ১৯০৭। কালীপ্রসন্নের গান প্রকৃতপক্ষে বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের সময় থেকেই খ্যাতিলাভ করে। চারুচন্দ্র রায় কর্তৃক সম্পাদিত ‘সংগীতসার-সংগ্রহ’ (১৯০৮) তৃতীয় খণ্ডে কালীপ্রসন্নের গান সংকলিত হয়নি। কালীপ্রসন্ন সম্পর্কে ইতিপূর্বে আরো মন্তব্য করা হয়েছে

২৬। “বরিশালে প্রাদেশিক সম্মেলনে বন্দে মাতরম্ বলার জন্ত চিত্তবঞ্জন গুহ্যাকুরতাব গিঠে অবিরাম পুলিশের লাঠি পড়তে থাকে। তাকে যতবার পুতুরে চুবানো হয় তিনি ততবারই বন্দেমাতরম্ বলে ওঠেন।...এই ঘটনাকে উপলক্ষ্য করেই উপবোধ ‘মা গো যার যেন জীবন চলে’ গানটি রচিত হয় এবং সেই প্রতিবাদে আর একটি অজ্ঞাত লেখকের গানও সেই সময় গাওয়া হত—

আমবা গাব সব বন্দেমাতরম্
নবলে পবে অমর হব পাব স্বর্গ অমুগম।
ভবেছ কি লাঠির যায় মা বদা মোদেব ভুলাবি হায
তোমাদের বেআইনি তরুম নাহি মানি
চোখ বংগানি ডবাই কম।

—‘সংগীতে বৈশাখবোব, কাবাদাহিতোব ধাবা’—সাবিত্রীপ্রসন্ন চট্টোপাধ্যায় (১৩৬৭)

২৭। ‘একদা বন্দেমাতরম্ ছিল আমাদের জাতীয় সংগীত—এই গানকে বীজমন্ডকপে কণ্ঠে ধারণ করিয়াই জাতি স্বাধীনতার সংগ্রাম কবিযাছে। তেলে, যত্নায, ফাঁদিকাঠে হাজারে হাজারে দেশভক্ত প্রাণ দিযাছেন, সেই মাতৃপূজায এই গানই স্বাধীনতার প্রাণবায়ীকপে বঙ্গাবব ধ্বনিত প্রতিধ্বনিত হইয়াছে। মনোযী বঙ্কিমচন্দ্রের এই গীতও ছিল সর্বভাষাতীয সংগীত—বংগেসমু উচাকৈই জাতীয সংগীতকপে গ্রহণ এবং অনুমোদন কবিযাচ্ছিলেন।’ বৃগান্তব, ১৮শে জৈষ্ঠ ১৩৫৫, প্রবোধচন্দ্র সেনের ভাবতবর্ধের জাতীয সংগীত গ্রন্থের পরিশিষ্টে উদ্ধৃত। ‘বন্দেমাতরম্’ গানটি সম্পর্কে এনসাইক্লোপিডিয়া ব্রিটানিকায় লেখা আছে—During Bankim Chandra's lifetime the Bande Mataram, though its dangerous tendency was recognized, was not used as a party war-cry. it was not raised, for instance, during the Ilbert Bill agitation, nor by the students who flocked round the court during the trial of Surendranath Banerjee in 1883. It has, however, obtained an evil notoriety in the agitation that followed the partition of Bengal. That Bankim himself foresaw or desired any such use of it, is impossible to believe. Circumstances have made the Bande Mataram the most famous and the most widespread in its effects of Bankim Chandra's literary works—এটি রবিশচন্দ্র মজুমদারের লেখা। ১১৭ সংস্করণ Vol VI পৃ ৯-১০ দ্রষ্টব্য

২৮। ভারতবর্ধের জাতীয সংগীত (১০৪২)

২৯। সরলা দেবীকৃত ‘শতগান’ সরলিপিগ্রন্থে এই গানের পরিচয় দেওয়া হয়েছে—“বিজ্ঞানার্চ্য জগদীশচন্দ্র বহুকে কলিকাতায় সংগীতদ্বন্দ্বজ হইতে সম্মান ও অর্থ প্রদত্ত হয়। এই সংগীতটি তত্পলক্ষে রচিত।” ব্র বন্দনা, ভারতী ফাল্গুন ১৩০৯

৩০। ১৮৯০ খ্রীষ্টাব্দে ‘গ্যারিবল্ডির দ্বীনবৃত্তের’ উদ্বোধনীর শেষে যোগেন্দ্রনাথ বিজ্ঞানভূষণ লিখেছিলেন—“এসো, আর ধেরি করিও না। সময় আসিযাছে। গগন বিদ্যারিয়া গাও বন্দেমাতরম্। স্বদেশানুরাগ ভগবদ্বক্তার সহিত মিশ্রিত হইয়া ভারতে আবার নবযুগের উৎপত্তি করুক।” ত্রীঅরবিন্দ তাঁর সম্পাদনায় বন্দেমাতরম্ নামে একটি পত্রিকা প্রকাশ করেছিলেন।

ডঃ নন্দরীমোহন দাস লিখেছিলেন—‘এই নবীন গুণের নবীন মন্ত্র এই বন্দে মাতরম্ যার বর্ণে বর্ণে তড়িৎ ছুটে।’ প্রথমনাথ বস্তু লিখেছিলেন—‘নব আনন্দে গাও রে ছন্দে বন্দে মাতরম্।’

৩১। প্রথমনাথ রায়চৌধুরীর ‘গান’ গ্রন্থটির উৎসর্গপত্রে ১৩০২ সালের উল্লেখ আছে।
হরিতবসন পরা ইত্যাদি পরবর্তী গানগুলি ‘গানে’ সংকলিত হয়েছে

৩২। ব্র মাতৃবন্দনা—হেমচন্দ্র ভট্টাচার্য, পৃ ১২২, পাঁচটাকা

৩৩। ব্র মুক্তির গান—সতীশচন্দ্র সামন্ত (১৯৪০)

৩৪। রবীন্দ্রজীবনী—২য় খণ্ড, পৃ ১০৮, (১৩৫৫, ২য় সংস্করণ)

৩৫। ১৯০৩ সালের ৩রা ডিসেম্বর (১৭ অগ্রহায়ণ ১৩১০) ক্যালকাটা গেজেটে বঙ্গবিভাগের সরকারি ঘোষণা প্রকাশিত হয়। ১৯০৫ সালের ১৬ই অক্টোবর (৩০ আশ্বিন ১৩১২) বঙ্গচ্ছেদ আইন পাশ হয়, সেইদিনটি স্মরণ করেই রাধীবন্দন উৎসবের সূচনা। ১৯১১ সালের ১২ই ডিসেম্বর দিল্লিতে পঞ্চম জর্জের অভিষেকানুষ্ঠানে বঙ্গচ্ছেদ রচিত ঘোষণা প্রচাণ করা হয়। কৃষ্ণকুমার মিত্র সঞ্জীবনী পত্রিকাঘ বিলাতী দ্রব্য বন্ধকট বা বর্জনের কথা ঘোষণা করেন

৩৬। মনোমোহনের ‘সত্যী’ নাটকের অন্তর্গত গান

৩৭। অবশ্য ঠিক বিদেশী দ্বাব্যবর্জনের ব্যাপার না হলেও, স্বদেশী শিল্পবাণিজ্যের দ্রব্যবহার কথা বাড়লা গানে আরও অন্তত তিরিশ বৎসর পূর্বেই প্রচারিত হয়েছিল। ঠাকুরবাড়ির এক বিদ্বজ্জন-সমাগমসভার বর্ণনা উপলক্ষে তৎকালীন একটি পত্রিকাঘ একটি তথ্য পাই। ‘ভারতসংস্কারক’ পত্রে ২৪ এপ্রিল ১৮৭৪ (১১ বৈশাখ, ১৩৩১) সংখ্যার পৃষ্ঠায় প্রকাশিত একটি সংবাদে বিদ্বজ্জন-সমাগমেব প্রথম অধিবেশনের সভাপতি অনুষ্ঠানাদির মাধ্যমে পাবারীমোহন কবিরত্নেব কয়েকটি গানের উল্লেখ আছে। প্রথমে তিনি জাস্টিস দ্বাবকানাথ মিত্রের প্রণতিবাচক একটি গান গেয়ে—
“তৎপবে স্বতঃ আবে একটি শ্রুতিমধুর গান কবিলেন, তাহাতে বিলাতী দ্রব্যের সজ্জিত এদেশীয় দ্রব্যের বিনিময়ে ভারতের সর্বনাশ হইল বলিয়া ইংলণ্ডেবাব নিকট ক্রন্দন কবা হইতেছে।’
(সেকালের কথা—প্রকাশী ১৩৮০ জ্যৈষ্ঠে পুনর্মুদ্রিত এবং দ্রষ্টব্য গ্রন্থপরিচয়, রবীন্দ্রবচনাবলী ১৭শ খণ্ড, পৃ ৪৭৮, ১৩৬১ সংস্করণ)

৩৮। গানের ভিত্তি দেবদশন—দেবী। গীতবিতান বার্ষিকী ১৩৫০

৩৯। শতগান—দেবী। দ্ব রবীন্দ্রগীতজ্ঞান—গীতবিতান বার্ষিকী ১৩৫০

৪০। এই গানটি সম্পর্কে একটি নূতন সংবাদ পাওয়া গেছে। জনৈক সংগীতঐতিহাসিক লিখেছেন—

Originally this was sung in Rāga Khāmbaj by Vishnu Chakravarty, the renowned Ustad of the house of Tagores and also widely known in the cultural society of Calcutta. Afterwards it was sung to a different tune in the Great National Theatre.—Rayjeswar Mitra. History of Bengal 1751—1905 (C. U., ‘Song Chapter.’) কিন্তু এই তথা কোন্ সূত্রে সংগৃহীত তার উল্লেখ করা হয়নি

৪১। শ্রীনরেন্দ্রকুমার শীল সম্পাদিত স্বদেশী সংগীতের (১৯০৭) সাক্ষ্য জানা যায় মধুসূদনের ‘রেখা মা দ্বাসের মনে’ (পুরবী একতলা) কবিতাটিও গানে পরিণত হয়েছিল

৪২। মাতৃমন্ত্র—কালীচরণ ঘোষ (১৯৬২)

৪৩। “স্বরাজসংগীত—প্রথম ভাগ / মডেল লাইব্রেরি, ঢাকা—ময়মনসিংহ ২য় সংস্করণ / মূল্য পাঁচ পয়সা।” বেঙ্গল লাইব্রেরির গ্রন্থভুক্তির তারিখ ৫ ডিসেম্বর ১৯২১

মায়ের বাগী—প্রকাশক হুনীলকুমার ঘোষ। মূল্য এক আনা। ইম্পিরিয়াল লাইব্রেরি-ভুক্তির তারিখ ৪ ডিসেম্বর ১৯২২

মাতৃমন্ত্র / “প্রবোধন পুস্তিকাবলী / (সংখ্যা ১) / মাতৃমন্ত্র (প্রসিদ্ধ কবিগণের স্বদেশ ও সংগীত) / প্রকাশক / শ্রীঅমলাচন্দ্র অধিকারী / ময়মনসিংহ”—বেঙ্গল লাইব্রেরির ক্যাটালগের তারিখ ১৪ এপ্রিল ১৯২১

মায়ের বোধন—বিজ্ঞাপন দেখে জানা যায় এটি বোধন সিবিজের দ্বিতীয় বই, প্রথম পুস্তকের নাম ছিল ‘মায়ের ডাক’। (“পাঞ্জাবের নৃশংস হত্যাকাণ্ডের বিবরণ ইহাতে লিপিবদ্ধ আছে।”) ‘অসহযোগীদিককে উচ্চহারে কমিশন’ দেবার কথাও এতে ঘোষিত হয়েছে। প্রকাশক শৈলেশচন্দ্র মিত্র, মূল্য ১০ আনা। বেঙ্গল লাইব্রেরির তালিকাভুক্তির তারিখ ৬মে ১৯২১

৪৪। বেঙ্গল লাইব্রেরির তালিকাভুক্তির তারিখ ১৮ এপ্রিল ১৯২৪

৪৫। নামগত্রটি এইকপ—“শ্রীকালীশরণ মহাত্মা গান্ধীর উদ্দেশে। শ্রী...আমার বই বেশপ্রতিম বেশবন্ধু/শ্রীচিন্তবস্তু দাশ মহাশয়ের/শ্রীচরণে ভক্তিরে/‘আমার বই’, অর্পিত হইল।”

৪৬। “স্বরাজ সংগীত / সুধার গান / প্রথম সংস্করণ / লেখক—শ্রীস্বধাংশুভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায় / নওগাঁ আসাম।” প্রচ্ছদপত্রে বেশবন্ধু চিন্তবস্তুনের প্রতিকৃতি, বেঙ্গল লাইব্রেরির গ্রন্থতালিকায় অন্তর্ভুক্তির তারিখ ৪ মার্চ ১৯২২

৪৭। মুকুন্দদাসের জন্ম ১২৮৫ ঢাকা বিক্রমপুর, মৃত্যু ৪ জ্যৈষ্ঠ ১৩৪১

৪৮। মুকুন্দদাসের গ্রন্থাবলী (১৯৫১) বহুমতী সংস্করণ, ভূমিকা

কাব্যসংগীতে বিষয়বৈচিত্র্য

নিধুবাবুর হাতে বাঙলা কাব্যসংগীত যখন প্রথম আত্মস্বাতন্ত্র্য অর্জন করল এবং স্বাধীন প্রেমস্ফুরণের মধ্য দিয়ে আধুনিক যুগের হৃদস্পন্দন শোনা গেল, তখনও বাঙলা কাব্যের চিরায়ত আকাশে ঐশীলীলার ত্রিপদীমাহাত্ম্য, পূজার্ঘ্য-সংগ্রহের দৈব দোরাহ্মা, পাঁচালি-কীর্তনের একঘেয়েমি নিঃশেষ হয়নি। অবশ্য শক্তিউপাসনার নামে একই সময়ে নতুন এক প্রকার ভক্তিসর্বস্ব, মাতৃস্নেহকাতর, সর্বসমর্পিত ঐকান্তিকতায় রুদ্ধকণ্ঠ ও ব্যক্তিগত আবেদনে অভিনব কাব্যসংগীতের প্রবর্তন ঘটেছে। ক্রমশ উনিশ শতকের তৃতীয় দশক থেকে কবিসংগীত-আখড়াই-তর্জা-যাত্রা মিলেমিশে বাঙলা কাব্যগীতের ধারাতিকে স্পষ্ট ও পুষ্ট করে তুলল, টপ্পার প্রণয়চারিতা বহুবিচিত্র বিষয়-প্রসঙ্গে আপনাকে প্রসারিত করে দিল। শিক্ষিত মানুষ্যের জ্ঞানের সীমাবৃদ্ধি তার সাংস্কৃতিক জীবনের সীমাকেও প্রসারিত করে। আধুনিক বুদ্ধিজীবী মধ্যবিত্ত সমাজ যতই প্রসারিত হয়েছে তার কাব্যসংগীতের বিষয়ের গণ্ডিও ততই দিগন্তপ্রসারী হয়েছে। তাই যাত্রাভিনয় কেবল রামভক্তি বা কৃষ্ণ-ভক্তির মধ্যেই সীমায়িত হয়ে থাকেনি, বৃহৎ পৌরাণিক ভাণ্ডার তার কাছে উন্মুক্ত হয়ে গেছে। দাশরথি রায় পাঁচালির জন্ম পুরাণের আনাচে কানাচে ঘুরে এমন সব অপাংক্তেয় বিষয় সঞ্চয় করেছেন, যেগুলি এতাবৎ কোনো সাহিত্যেই স্থান পায়নি। এমন কি কালক্রমে সমসাময়িক ঘটনা—স্বীশিকা বিধবাবিবাহ প্রভৃতিও পাঁচালির বিষয়ভূক্ত হয়েছে। কবিসংগীতের ডালিতে শুধু সখীসখাদ বিরহ আগমনী রইল না, তাতেও সমকালীন সমাজ ও ঘটনাবলী উঁকি দিয়ে গেল। উনিশ শতাব্দীর মধ্যে বাঙলা কাব্যসংগীতে প্রেম স্বদেশ মানবিক ব্যাপার ছাড়া আরও কত রকমের বিষয়বস্তুর সন্ধান পাওয়া যায়, যে কোনো সংকলনগ্রন্থ থেকেই তার পরিচয় পাওয়া যাবে। প্রেমসংগীত স্বদেশসংগীত পর্যায়ে এই দুই বিষয়ের কাব্যগীতি ও গীতকারদের বিস্তারিত আলোচনা করা হয়েছে। অন্যান্য পর্যায়গুলির আলোচনা যথাসম্ভব করা যাক।

বাঙলা কাব্যসংগীতগুলির যে সংকলনগ্রন্থাদির আলোচনা পূর্ববর্তী পরিচ্ছেদে করা হয়েছে তার অধিকাংশগুলিতেই সামাজিক সংগীত নামে একটি বিষয় আছে। সাধারণত সমাজঘটিত ব্যাপার, সমকালীন ঘটনা, ব্যক্তি, আন্দোলন বা প্রসঙ্গ অবলম্বনে রচিত গানগুলি এই পর্যায়ে সংকলিত হয়েছে। সাময়িকতাই যেহেতু এই জাতীয় সংগীতের প্রেরণা, এই জ্রেণীর গানে কাব্যধর্ম

প্রায়শই যথেষ্ট পরিমাণে থাকে না। বিক্রপ বা কৌতুকউৎপাদনের প্রত্যক্ষ লক্ষ্য সারস্বতসিদ্ধির শর্তকে অলঙ্ঘনীয়ভাবে মেনে নিতে পারে না। যে বিমূৰ্ছ কিংবা উদ্বেজিত আন্দোলনের পটে একদা সেইগুলি উপজাত হয়েছিল, আমরা আজ তা থেকে বহুদূরে এসেছি এবং বহুলাংশে সেই ঘটনা-ভূমিটিও স্মৃতিলোকে নির্বাসিত হয়ে গেছে। সেইজন্য আধুনিক দৃষ্টি ও বিচারের মানদণ্ডে এই প্রকার গানের ঠিক পরীক্ষা হতে পারে না। আলোচনার সুবিধার জন্য বিষয়বৈচিত্র্যপূর্ণ গানগুলিকে কয়েকটি উপশ্রেণীতে বিভক্ত করা যায়। ষষ্ঠা, উনিশ শতকীয় গানে নারীপ্রসঙ্গ, কৌতুক ও বিক্রপমূলক গান, কোনো বিশেষ ব্যক্তিআশ্রিত ও স্মৃতিবিষয়ক গান বা 'খ্যাতি সংগীত', অগ্ন্যাজ্ঞ সমসাময়িক ঘটনাশ্রিত গান ও ঋতুসংগীত।

ক. 'ছিঁড়ে নিয়ে কোমল কলি কণ্টকে গাঁখিল মালা'

বাঙলা প্রেমসংগীতের বিবর্তনের মধ্য দিয়ে যুগজীবনের নারীর স্বাভাব্য ও আত্মমর্যাদা, স্বাধীনতা ও প্রেমের মহিমাকে কবিরা কতভাবে ব্যক্ত করেছেন। নারীচরিত্রের প্রতি সংশয়, নারীর কুলস্রোহিতার সন্দেশ বর্ণনাও তৎকালীন কাব্যসংগীতে অল্পপস্থিত নয়। সাধারণভাবে বলা যায়, বাঙলা গানে নারীর বেদনাবিক্র রূপেরই প্রাধান্য। ছিন্নবস্ত্র নারীকুসুম সংসারকণ্টকে বিদ্ধ হয়ে রক্তস্রবভিত যে মাথো গ্রথিত হয়, বাঙালি কবিরা তাবই উপর অশ্রুপাত করেছেন। সমাজে নারীর বন্দিনী যুঁতি, বৈধব্য দশা, কৌলীন্ড প্রথার অত্যাচারে পীড়িতা নারী, পর্ণপ্রথার পীড়নে বিবাহসংকটে পতিত নারী—এই সকল বিষয় নিয়ে বহু গান রচিত হয়েছে। নারীর সামাজিক মূল্যবোধ সাহিত্যে ও শিল্পে স্বীকৃত হলেও বাস্তবে যে প্রগতি ধিক্কৃত, তারই লাক্ষিত অঙ্ককারে দাঁড়িয়ে-থাকা নারীর জন্য অনেকগুলি গানে গভীর সহানুভূতি প্রকাশ করেছেন আনন্দচন্দ্র মিত্র, বিষ্ণুরাম চট্টোপাধ্যায়, ঝারকানাথ গঙ্গোপাধ্যায়, কৃষ্ণধন বিজ্ঞাপতি ও প্যারীমোহন কবিরায়। 'ভারত নারীর দশা ভাবিতে প্রাণ বিদরে' গানে আনন্দচন্দ্র মিত্র বৈধব্যের প্রতি আন্তরিক সহৃদয়তা ব্যক্ত করেছেন। অমানিত নারীকে প্রতি সহমতিতা আনন্দচন্দ্রের এই গানেও প্রাপ্তব্য—

ভারতজ্ঞান মাঝে আমি রে বিধবা বাল।

বিষের মুরতি করে বিধি আমার পাঠাইলা।...

বিবাহ কি তাও জানিনে, কেবল মাত্র পড়ে মনে
 অনিচ্ছাতে শৈশবেতে খেলেছি এক দুঃখের খেলা
 মাতাপিতা নিদ্রয় হয়ে পরের হাতে সঁপে দিয়ে
 ছিঁড়ে নিয়ে কোমল কলি কণ্টকে গাঁথিল মালা।

আনন্দচন্দ্রের মাতৃভাষাবিষয়ক একটি বিখ্যাত কাব্যসংগীতে জননী বঙ্গভাষাকে দুঃখিনী বঙ্গরমণীর প্রতীকে উপস্থাপিত করা হয়েছে। গানটি ('একাকী কাননে বসি কে তুমি বল রমণী') স্বদেশী গানের আলোচনায় উদ্ভূত হয়েছে। আনন্দচন্দ্রের অনেকগুলি সুপরিচিত গানেই স্বদেশের দৈন্তা-বহ্যর জন্ত অশ্রুপাত করা হয়েছে। নারীর দুঃখদুর্দশার চিত্রও অধিকাংশ গানেই পুনরাবৃত্ত হয়েছে। 'কোথায় রহিল সব ভারতভূষণ', 'চেয়ে দেখ দেখ ওহে ভারত সন্তানগণ', 'সাধের ভারতভূমি ঢাকিল কি অন্ধকারে', 'মরি কিবা মুরতি ভাষণ' প্রভৃতি কাব্যসংগীতগুলি এই প্রসঙ্গে স্মরণীয়।

ঈশ্বর গুপ্তের উগ্রাসিকতা অম্লসরণ করে তাঁরই মত লৌকিক ছন্দে ও ভাষায় বিবাহ ও প্রেমে অনাহা ও ব্যঙ্গাত্মক মনোভাবের প্রকাশ দিয়েছেন বিষ্ণুরাম চট্টোপাধ্যায়—

বর সাজিয়ে ঢোল বাজিয়ে লোক জাগিয়ে জানিয়ে যায়
 আজ খুশুরবাড়ি সোনার বেড়ি পরিতে চলিলায় পায়।
 বাবজীবন কায়াবাস তায় কত মনে উল্লাস
 গলায় দিয়ে প্রেমের কঁাস বেদেনী বঁাদর নাচায়।
 ঢুলি দিয়ে টানায় ঘানি বার করে তেল খাওয়ায় ছানি
 হাঁকায় মেরে পার পুতানি চড়ে আর পাখর চাপায়।
 হতে হয় শেষ ধোপার গাধা, চড়ে চাপায় লাঙ্গার গাধা
 ডাঙা হাঁকায় মেরে গধা ছোলা ঘাস ছুটো না পায়।
 ভরে না বাসনার খাদ, পেতে মাধ গগনের চাঁদ
 সদাই মুখে দে দে নাদ বজ্রনাদ চেয়ে চম্‌কায়।
 কেউ করে খেদ বোঁ না পেয়ে, কেউ পেয়ে দুখ বেড়ায় গেয়ে
 দিল্লির লাড্ডু কেউ বা খেয়ে কেউ বা না খেয়ে পস্তায়।
 জড়ায় যেই আটা-কাটিতে উড়তে যায় পড়ে মাটিতে,
 জুড়তে ভবের ভাটিতে হরিভজন বই আর নাই উপায়।

অবশ্য এই গানে পরিচয়হীন যান্ত্রিক বিবাহসম্পর্কের প্রতিই কটাক্ষপাত করা হয়েছে। কৃষ্ণধন বিজ্ঞাপতির অনেকগুলি গানে নারীর সামাজিক দুঃখলাহনার জন্ত যুগপৎ শিক্কার ও বেদনা প্রকাশ পেয়েছে, অবশ্য সেই পরিমাণে কবিত্ব প্রকাশ পায়নি। কৃষ্ণধনের ‘বঙ্গে একী দেখি অত্যাচার’, ‘ধিক রে বঙ্গসমাজ তোমায় শতবার’ গান দুটি এর উদাহরণ। বাল্যবিবাহ পণপ্রথা বহুবিবাহ প্রভৃতি সামাজিক ব্যাধিবিদ্রূপ নিয়ে উনিশ শতকের শেষ দুইতিন দশকে অনেকগুলি নকশাপ্রহসন নাটক লেখা হয়েছিল। গীতিকাররাও এই সকল গলিত সমাজব্যাধির প্রতি তাঁদের তিরস্কার ও শ্লেষ গানের ভাষায় ষথাসম্ভব নিক্ষেপ করেছিলেন। ‘বল্লালী তুই যা রে বাঙলা ছেড়ে’, ‘মনোদুঃখ কব কায়’, ‘আর আমার কাজ কি বিয়ের সাজ’, ‘যাই লো সই’, ‘ঐ অস্থরে বড় হেরে ডরে মরে’, ‘কুলমেয়ে কেন কান্দ গো বিরলে’, ‘মেল ভাঙ মেল ভাঙ কুলীন সবে’, ‘কার পানে বা চাবে পিতঃ’, ‘আয়রে আমরা কুলীন বাড়ির বিয়ে সবাই দেখতে যাই’,—জর্নৈক রাসবিহারী মুখোপাধ্যায়ের সব কটি গানই নারীর দুঃখে উৎসর্গিত।^১ ‘সংগীতসারসংগ্রহেব ৩য় খণ্ডের সম্পাদক লিখেছেন—

“কুলীন ব্রাহ্মণদিগের বহুবিবাহের বিষয় ফল দর্শন করিয়া ইহার হৃদয় মর্মান্বিত হয়। যাহাতে বহুবিবাহ প্রথা এতদেশ হইতে দূরীভূত হয় তজ্জন্ত ইনি বিস্তর যত্ন ও চেষ্টা করিয়াছেন। ইহার রচিত কুলীন ব্রাহ্মণকল্পার দুর্দশা সম্বন্ধীয় গীতগুলি বড়ই প্রাণম্পর্শী ও হৃদয়বিদারক।” বেদনা ও বিদ্রূপের একটি গান এখানে উদ্ধৃত করা হল—

বহুদিন পরে এসেছি চিনি নাকে। শব্দরবাড়ি
কোনপথে যাই মা গো বিশ্বনাথ বারডীর বাড়ি।
যারা ছিল ছেলেপিলে তাদের হল ছেলেপিলে
বিয়ে করে গেলুম ফেলে বয়ে গেল বছর কুড়ি
বাড়ি ঘর তা নাহি চিনি কেবল শব্দরেরই নামটি জানি
উত্তরেতে বাগানখানি সুপারি সব সারি সারি।
বাড়ির মধ্যে এক এক চালা
তারি মধ্যে হাঁড়ি চুলা কক্ষে নিয়ে ডিক্কার ঝোলা
বেড়িয়ে বেড়ায় বাড়ি বাড়ি।
দ্বিজ রাসবিহারী বলে আর ত হালি রাখতে নারি
তুমি থাকে মা বলিলে, সে বটে তোমারই নারী।

কিশোর রবীন্দ্রনাথের জল জল চিতা বিগুণ বিগুণ (জ্যোতিরিন্দ্রনাথের নাটকের মাধ্যমে পরিচিত) গানের সুরে হরিশ্চন্দ্র মিত্র লিখেছেন—হায় হায় হায় খেদে প্রাণ যায় ।

বৈধব্যহুঃখ পণপ্রথা বাল্যবিবাহ প্রভৃতি সমাজ-দুর্বিপাকে নারীর দুর্গতির কথা যেসব গানে প্রকাশ পেয়েছে, অধিকাংশ ক্ষেত্রেই সেই গানগুলি তথ্যসর্বস্ব-নীতিস্বধা হয়েছে একথা সত্য। তথাপি একটি গভীর সমাজ-চৈতন্য-উৎসারিত বেদনাকে তাঁরা সংগীতের মধ্য দিয়ে ধরতে চেষ্টা করেছিলেন। এর জন্ম অধিকাংশ কবির। জনপ্রিয় সুরকেই গ্রহণ করেছিলেন, নতুন সুরসৃষ্টি করেননি। রাসবিহারী মুখোপাধ্যায়ের অনেকগুলি গান কৃষ্ণকান্ত পাঠকের পাঁচালির সুরের উপর রচিত। প্যারীমোহন কবিরত্ন মধুকানের সুরে এই গান প্রচার করেছিলেন—

(হায়) বাল্যবিধবা দুঃখিনী হয়ে চিরপরার্থিনী
কাঁদে শোকে দিবসযামিনী ।
মলিন মুখকমল ঝরিছে নয়নের জল
রোদন মাত্র সখল বাণবিন্দু যেন কুরঙ্গিনী ।
নাহি স্বথ পানভোজনে বিচিত্র বসনভূষণে
পড়ে সদা ধরাসনে যেন মেঘঢাকা সৌদামিনী ।
যাতনায় শরীর শীর্ণ কালিমা হয়েছে বর্ণ
বিবাদে সদা বিষন্ন যেন মাতঙ্গদলিত নলিনী ।
এক। বসিয়ে বিরলে ভাসিতেছে অশ্রুজলে
কেহ নাই ভ্রমণে তুনিতে তার দুঃখের কাহিনী ।
ওহে বঙ্গবাসী সবে কত আশ্রয় নিত্রা যাবে,
অবলার শোকবিলাপে পূর্ণ হল গগনমেদিনী ।^২

বিভিন্ন গীতসংকলন থেকে সমাজঘটিত অসুস্থ কাব্যগীতগুলির সন্ধান নিলে একটি স্বতন্ত্র বিপুল অধ্যায় রচনা করা যেতে পারে। এই প্রসঙ্গে কয়েকটি মাত্র গানের উল্লেখ করা হচ্ছে—রামনারায়ণ তর্করত্নের ‘বোলোনা ঠানহিদি আর’, কালীকৃষ্ণ চক্রবর্তীর ‘কুলীন তনয়া হয়ে অকূলে ভাসিয়া যাই’, রাখানাথ মিত্রের ‘এ ঘোবন কেন সখি করি লো যতন আর’, সন্দরীমোহন দাসের ‘চেয়ে দেখে দীনবন্ধু ভারতরমণী পানে’, কৃষ্ণধন বিজাপতির ‘কেন হেন হীনমতি’ এবং ‘পাশ করা নয় বাঙালিদের নাশ করা কেবল’, অমৃতলাল বসুর ‘বড় বেজান্ন

কর বাড়ালে বরের বিশ্ববিদ্যালয়', গানগুলি সবই বিবাহসংস্কার পণপ্রথা কৌলীজ ইত্যাদি কুপ্রথার প্রতি কটাক্ষপূরিত। অজ্ঞাতনামা কবিরচিত 'নিম্না বিধাতা কেন রে আমারে', এবং 'আর কি বিয়ে হবে কপালে', গান দুটিও উল্লেখযোগ্য। আলালের ঘরের দুলাল রচয়িতা প্যারীচাঁদ মিত্র একটি কাব্যগীতে সত্তপতিহার্য বৈধব্যের একটি চিত্র অঙ্কন করেছেন—

কে গো রোদন করে
সকঙ্কণ করে মারে মস্তক উপরে।
একাকিনী চন্দ্রাননী উন্মাদিনী পাগলিনী
এ ধ্বনি কে করে ধনী পরাণ শিহরে।
সিন্দুর অঙ্কন মিশি মেঘে তড়িতের হাসি
ধারা বহে পড়ি খসি নয়নের নীরে।
এলোকেশী এলোমনা বিগত ধৈর্যবন্ধনা
শোকেতে হয়ে উন্ননা মগনা কাতরে।...

প্যারীচাঁদ যেমন অস্তঃপুরচারিণী নিভৃতবাসিনী রত্নরমণীদের পাঠোপযোগী সাহিত্যসৃষ্টি ও প্রচারোদ্দেশ্যে মাসিক পত্রিকা প্রকাশ করেছিলেন, দ্বারকানাথ গঙ্গোপাধ্যায়ও তেমনি অবলাবাস্তব পত্রিকা প্রকাশ করেছিলেন। নারীহিতৈষী ব্রাহ্মসমাজভুক্ত দ্বারকানাথের অধিকাংশ গানই ভারতরমণীর চিরবন্ধদৈত্যদশার বিরুদ্ধে মুক্তির আহ্বান। কৃষ্ণধনের নারীগীত নারীর বৈধব্যের জন্য অশ্রুপাত। দ্বারকানাথ চেয়েছিলেন নারীর সামাজিক মুক্তি। তাঁর নারীচেতনা জাতীয় আন্দোলনেরই শাখানদী মাত্র। তাই দ্বারকানাথের এই বিখ্যাত গানটি কোনো কোনো প্রাচীন কাব্য-গীতসংকলনে স্বদেশী পর্যায়ে স্থান পেয়েছে—

না জাগিলে সব ভারতললন। এ ভারত আর জাগে না জাগে না
অতএব জাগো জাগো গো ভগিনী হও বীরজায়া বীরপ্রসবিনী
গুনাও সন্তানে গুনাও তখনি বীর গুণগাথা বিরামকাহিনী...

মধুসূদনের কবিকল্পনায় যে বন্দি নারীর চিত্রকল্পটি বারবার জেগে উঠেছিল, তারই সমসাময়িক দ্বারকানাথ সংগীতে তাকে গেঁথেছেন অল্পম করে—

কী পাপে পাঠালে বিধি করে বঙ্গনারী
প্রকৃতিরঞ্জিত ছবি জনমনোহারী।
জলে হলে শূন্যে একা স্বরূপ লাষণ্যমাখা
এ পোড়া নয়ন আছে দেখিতে না পারি।

পিঞ্জরের পাখিসম দ্বিবানিশি অষ্ট ধাম

ঘুরে ফিরে এক ঠাই বারবার তা নেহারি।.....

‘স্মরিলে পূর্বের কথা অশ্রুজলে আঁধি ভাসে’, ‘নির্বাণ আশার দীপ সব অন্ধকার’
‘ভারতহুম্বিনী আমি’ প্রভৃতি দ্বারকানাথের এই গানগুলিও একাধিক সংকলনে
দেখা যায়।

নারীর একটি বিশিষ্ট রূপ ফুটে উঠেছে বিহারীলালের কাব্যে, প্রীতিবিষয়ক
গানের আলোচনায় তার উদাহরণ আছে। বিহারীলালের কবিতায় গীতি-
কাব্যের আত্মস্বাতন্ত্র্য ও কবিমনের ব্যক্তিত্ব সর্বপ্রথম ঘোষিত হয়েছে, সেই সঙ্গে
প্রেম ও নারীত্বের মূল্যবোধেরও চেষ্টা করা হয়েছে। বিহারীলাল বিবাহিত
দাম্পত্য জীবনের কবি, সাংসারিক মিলনের প্রীতিবন্ধকেই তিনি কাব্যে প্রশংসা
জানিয়েছেন। তাই অসামাজিক প্রেম তাঁর রচনাকে আঘাত করেছে। ‘অন্ধ
প্রেমের উগ্রতাকে তিনি বরদাস্ত করতে পারেননি। তাঁর একটি কাবগীত
এই প্রসঙ্গে মনে পড়বে—

অসার প্রেমেতে ভুলে কেন হও প্রবঞ্চিত
বিপদকালে দেখিবে কে তব স্নহদ কত।
রূপ গুণ ধন যৌবনে প্রতিমধুর বচনে
বিমোহিত হয় যেই সেই অতি অবোধ চিত
অজ্ঞ যে প্রেমসী-শোকে কন্নাঘাত হানে বৃকে,
কল্য সে বিবাহ তরে হইতেছে স্নসজ্জিত।
নয়নাস্তরাল হলে কে কাকে আপনার বলে
সরল হৃদয়ে ভালবেসে আনন্দিত।...

এই প্রসঙ্গে বিধবাবিবাহকেন্দ্রিক কৌতুক-পরিহাসের গানগুলি উল্লেখ্য।
বিজ্ঞানাগরপ্রবর্তিত বিধবাবিবাহ আন্দোলন এবং সরকারি আইন সনাতন,
বঙ্গসমাজের সংস্কার ও গৃহভিত্তিকে, গভীরভাবেই নাড়িয়ে দিয়েছিল সন্দেহ
নেই। এই ঘটনা ও বিক্ষোভ সাহিত্যের সমস্ত শাখায় আপন প্রতিক্রিয়া রেখে
গেছে, স্তবরাং সংগীতে তো রাখবেই। পূর্ব আলোচনায় অর্থাৎ নারীপ্রসঙ্গিত
গানগুলিতে কৌলীকপ্রথা, বৈধব্য, বাল্যবিবাহ সম্পর্কে যে দুঃখবেদনা বা
ব্যঙ্গাত্মক মনোভাবের পরিচয় দেওয়া হয়েছে, তা সবই বিধবাবিবাহ
আন্দোলন প্রবর্তনের পরবর্তী ঘটনা। স্বয়ং ঈশ্বরচন্দ্র বিজ্ঞানাগর যেমন
বহু গানে সাধারণ শিক্ষিত-অশিক্ষিত উচ্চনীচ অগণিত গীতিকারের কৃতজ্ঞ
শ্রদ্ধাঞ্জলি কুড়িয়েছেন, তেমনি বিধবাবিবাহ ঘটনাটিও অনেক গানের ও

গীতিকারের পরিহাসের সামগ্রী হয়ে উঠেছিল। বৈয়ন-মহেশচন্দ্র দে লিখিত
একটি সুপরিচিত গানে বিদ্যাসাগরের প্রতি বিধবাদের অভিনন্দন—

সুখে থাকুক বিদ্যাসাগর চিরজীবী হয়ে
সদরে করেছে রিপোর্ট বিধবাদের হবে বিয়ে।
কবে হবে শুভদিন প্রকাশিবে এ আইন
দেশে দেশে জেলায় জেলায় বেরবে হুকুম
বিধবা রমণীর বিয়ের লেগে যাবে ধুম
মনের সুখে থাকব মোরা মনোমত পতি লয়ে।
এমন দিন কবে হবে বৈধব্যবস্রাণা যাবে
আভরণ পরিব সব লোকে দেখবে তাই ;—
আলোচাল কাঁচকলা মালসার মুখে দিয়ে ছাই ;—
এয়ো হয়ে যাব সব বরণভালা মাথায় লয়ে।

কিন্তু এর পাশেই অহরূপ আর একটি গানের সন্ধান পাওয়া যাচ্ছে যার বিক্রপ
ভক্তিটি অত্যন্ত চতুর সূক্ষ্ম ও অপ্রত্যাশিত। যথা

বৈঁচে থাক বিদ্যাসাগর চিরজীবী হয়ে
কবে হবে এমন দিন প্রচার হবে এ আইন
দেশে দেশে জেলায় জেলায় বেরোবে হুকুম,
বিধবা রমণীর বিয়ের লেগে যাবে ধুম
সধবাদের সঙ্গে যাব বরণভালা মাথায় লয়ে।
আর কেন ভাবিস লো সই ঈশ্বর দিয়াছেন সই
এবার বুঝি ঈশ্বরেচ্ছায় পতিপ্রাপ্ত হই ;
রাধাকান্ত মনোভ্রাস্ত দিলেন নাকো সই
লোকমুখে শুনে আমরা আছি লোকলাজভয়ে।
একাদশী উপসের জালা কর্ণেতে লাগিত তাল
ঘুচে যাবে সে সব জালা জুড়াবে জীবন
দুজনাতে পালঙ্কেতে করিব শয়ন
বিনানিয়া বাঁধব খোঁপা শুঁজিকাঠি মাথায় দিয়ে।
বেদিন হতে মহাপ্রসাদ শুনেছি ভাই এ সন্যাস
সেদিন হতে আনন্দেতে হয় না রেতে ঘুম—
পছন্দ করছি বর না হতে হুকুম।
ঠাহুরপোরে করব বিয়ে ঠাহুরঝিয়ে বলে কয়ে।

বড়ত উনিশ শতকের কাব্যগ্রন্থে নারী এক বৃহৎ স্বতন্ত্র আলোচনার
অকুরন্ত প্রেরণা। উপেক্ষনাথ মুখোপাধ্যায়ের ‘দংগীতকোষ’র কবিশর্মাচর্য্যই এই
গানটিতে অন্ত-মনক স্বামীর প্রতি প্রৌঢ়-প্রেমিকার কবিতাগুলি উপভোগ্য—

যখন প্রাণ ছিলে প্রাণে কত মশলা দিতেম পানে
এখন কাছে শেলে পরে সন্না কর পানে পানে।
আমি কি আমার সেদিন আছে চূণের ডাঁড় শুধায় গেছে
ভালগুরুরের নাম রয়েছে তার উবুজল নাই মাঝখানে।
খয়ের করে কেয়া ফুলে বাঁধিষ সে ফুলে ফুলে
ক্রমে অঙ্গ পেল ফুলে মলেম বুঝি এত দিনে।
স্বমনে স্থপারি দিয়ে স্বথের তরপি ভালাইয়ে
প্রেমের বাদাম উড়াইয়ে ডুবি বিচ্ছেদ-তুফানে।
যতনে দিয়ে জোয়ান ধোনে পেয়েছিলাম তোমা-ধনে,
এখন এ নব যৌবনে হানিছে মদন পঞ্চ বানে।
যে দিনে দিলাম দালচিনি সে হতে প্রাণ তোমার চিনি
এখন আমি বালি তুমি চিনি চেনাচিনি নাই হৃদনে।
ছোটএলাচ লয়ে স্থখে দিতাম জাহ তোমার মুখে
এখন দেখ না তো চেয়ে ফিরে অধীনীর পানে।
শিশিভরা কপূর ছিল কপালক্রমে উবে গেল,
লবঙ্গ বিবর্ণ হল গন্ধ হয়েছে জাকরানে।
যখন আমার ছিল বাহার দিয়ে থাকতাম কত বাহার
গুণগুণ করে গেয়ে বাহার উড়ে বসতাম মধুপানে।

অমোঘোহন বস্ত্রর একটি গানে উনিশ শতকীয় সমাদে বিবাহিত নারীজীবনের
এক জাতীয় হৃদয় অবস্থার পরিচিত চিত্র পাঠ—

সই যে জালা সই হয় ! তা কারে কই ?
প্রেম তো ঘুচে গেছে, মুখের আলাপ মিছে আছে
ধর করা সায় গোচোগাচে—জ্যাক্তে মরা হয়ে রই।
রুমপীর বল অভিমান সে বল রাখবার নাহি স্থান
যে সাধবে যে রাখবে সে মান সে তো সন্না হতজান—
কুসঙ্গে রয় কুরঙ্গে মদের হৃদে ঢেলে প্রাণ !
সেই বিধে সব জলে গেল সর্বশেষে বুঝলে কৈ।

বিয়ের বেলা কী উল্লাস বর করেছে বি. এ. পাশ ।

বাগবাগিচে বেচে বাবা দান দিলেন তাই পুরিয়ে আশ ।

কে জানে সেই গুণধর সাজবে বাদর হুসাদাস ।

আশার গাছে ভুলে পিছে কেড়ে নিলে স্বপ্নের মই ।

নারীহুঃখবিষয়ক গানের ক্ষেত্রে নিশিকান্ত চট্টোপাধ্যায়ের ‘ভারত-নারীর দশা দেখে অশ্রু ঝরে’, ‘ডুবিল সোনার দেশ পাপের সাগরে’, অমরচন্দ্র দত্তের ‘কতদিন বল ভারতরমণী কাদিয়ে কাটাবে দিবসযামিনী’, ত্রৈলোক্যনাথ সান্নালের ‘মনের হুঃখ বলব কারে অনাথা বিধবা বলে কে চাহিবে দয়া করে’, ত্রিজেন্দ্রলাল রায়ের ‘কেঁদ না রে অনাথিনী কেঁদ না কেঁদ না আর’ এবং ‘কে কাদিছ একাকিনী এ নির্জন স্থানে’ এইগুলির উল্লেখমাত্র করে এই প্রসঙ্গের যবনিকা টানা যেতে পারে ।

খ. “হায় রে কী হান্ত্যাম্পদ মনুষ্য কি চতুষ্পদ...”

উনিশ শতকের কাব্যসংগীতের বিপ্লবাত্মক সঞ্চয়িতাগুলিতে রঙ্গব্যঙ্গ-পরিহাস-মূলক গানের সংখ্যা নিতান্ত কম নয় । বস্তুত উনবিংশ শতাব্দীর বাঙলা সাহিত্যের বিবর্তন ইতিহাসে সমগ্র কৌতুকবিদ্রূপমূলক সাহিত্যের যে ভূমিকা, হাসির গানেরও সেই একই ভূমিকা । বিদেশী সংস্কৃতি ও সভ্যতার সঙ্গে সনাতন ভারতীয় সভ্যতা ও সংস্কৃতির প্রারম্ভিক পরিচয়জনিত সংঘর্ষই বাঙালির রক্ষণশীল মানসসরোবরে কৌতুক ও ব্যঙ্গের তরঙ্গ জাগিয়েছিল । বাঙালির উৎকট বিদেশিয়ানা, অস্তঃসারশূন্য আড্ডার ও ভণ্ডামি, ইং বেঙ্গলের দুষ্টিতাচার, ইংরাজি শিক্ষার উগ্র অহমিকা—এই সব বিষয় নিয়ে যেমন নকশা উপগ্ৰাস কথকতা গ্রহসন গড়ে উঠেছে, সঙ্গে সঙ্গে গানের বিষয়বস্তুতেও তার প্রতিক্রিয়া সঞ্চারিত হয়েছে ।

বাঙলা কৌতুকসংগীতে উল্লেখযোগ্য হলেন, রূপচাঁদ পক্ষী, ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত, গোবিন্দ অধিকারী, রিষ্করাম চট্টোপাধ্যায়, আনন্দচন্দ্র মিত্র, গিরিশচন্দ্র বোষ, ব্রজমোহন রায়, মতিলাল রায়, অমৃতলাল বসু, ক্ষীরোদপ্রসাদ বিদ্যাবিনোদ, অতুলকৃষ্ণ মিত্র, অমরেন্দ্রনাথ দত্ত, যদুনাথ চক্রবর্তী, অক্ষয়চন্দ্র সরকার, যোগেন্দ্রচন্দ্র বসু ও ইন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় । তাছাড়া অজ্ঞাতনাম কবিদের রচনা তো আছেই ।

বাঙলা কাব্যের আধুনিকতার ইতিহাসে প্রথম নাম ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তের, যদিও

বাঙলা কাব্যসংগীতের ইতিহাসে তিনি প্রথম প্রবর্তনিতার সম্মান পাননি। তবে কাব্যছন্দের সঙ্গে সুরনির্ভর গীতিরচনাতে উনিশ শতকের অধিকাংশ কবিরাই অমুরাগ এবং আসক্তি ছিল, গুপ্ত কবিরাও ছিল। তাছাড়া ঈশ্বর গুপ্ত স্বয়ং কবি আখড়াই হাফআখড়াই দলে গান বেঁধে দিয়েছেন এবং তাঁরই অন্তরঙ্গ যোগস্বত্রে প্রাচীন বঙ্গের লুপ্তপ্রায় গীতসংগ্রহে তাঁর প্রয়াস চিরস্মরণীয় হয়ে থাকবে। ঈশ্বর গুপ্তের গান প্রধানত তত্ত্ব ও পরমার্থসংগীতজাতীয়। কিন্তু কয়েকটি সংগীতে তাঁর পরিহাসধর্মী ব্যঙ্গবিদ্রূপশীল মনোবৃত্তির সন্ধান মেলে। উদাহরণ বাউল সুরে রচিত (‘বান্ধালীর গানে’র নির্দেশে বসন্ত বাহারে রচিত) তাঁর একটি উদ্ভট রসের গান দীর্ঘকাল ধরে জনপ্রিয় হয়ে আছে—

দিন দুপুরে চাঁদ উঠেছে রাত পোহানো ভার
হল পুন্নিমেতে অমাবস্তা তের পহর অন্ধকার।
এসে বেন্দাবনে বলে গেল বামী বোষ্টমী
একাদশীর দিনে হবে জন্ম-অষ্টমী ;
কাল ভান্ডর মাসের সাতই পোষে চডক পূজার দিন এবার ।...
ঐ সৃজি মামা পূর্ব দিকে অস্তে চলে যায়
আর উত্তরদক্ষিণ কোণ থেকে আজ বাতাস লাগছে গায়,—
সেই রাজার বাড়ির টাটু ঘোড়া সিং উঠেছে দুটো তার।
ঐ কলু রামী ধোপা শামী হাসতেছে কেমন
এক বাপের পেটেতে এরা জন্মেছে কজন ;
কাল কামরূপেতে কাক মরেছে কানীধামে হাহাকার।

ঈশ্বর গুপ্তের ঈষৎ বহোকনিষ্ঠ এবং সমসাময়িক কবি রূপচাঁদ পক্ষী তাঁর বিচিত্র গৃহীত পদবী এবং তির্যক দৃষ্টিভঙ্গির দ্বারা বাঙলা কাব্যে একটি স্বতন্ত্র অঙ্কচ্ছেদ দাবি করেন। তাঁর অধিকাংশ গানেই সমকালীন ঘটনা বা হজুগ বিদ্রূপের উপকরণ সংযোজনা করেছে। ইংরাজি-বাঙলা-হিন্দিমিশ্রিত ভাষায় তিনি রাধাকৃষ্ণের প্রণয়বিবরণ তথা যাত্রা-পাঁচালি-আখড়াই গানের বিষয়বস্তু রীতির প্যারডি করেছেন। যেমন একটি অম্লরূপ গানের দৃষ্টান্ত—

আমারে ফ্রড করে কালিয়া ডায়াম তুই কোথায় গেলি
আই এ্যাম ফর ইউ ভেরি সারি গোলডেন বডি হল কালি ।...
পুওর কিরিচার মিল্ক্ গেয়েল তাদের ব্রেস্টে মারিলি শেল
ননসেন্স তোরা নাইক আক্কেল ব্রিচ অব কনট্রাক্ট করিলি ।...

লস্ট শর্টের 'করচুন খুলল, মথুরাতে কিং' হল।

আংকেলের প্রাণ নাশিল কুবুজার কুঁজ পেলোঁ ডালি।...

রূপচাঁদ পক্ষী এই ধরনের গীতরচনার যে স্বদক্ষ হয়ে উঠেছিলেন তা তাঁর লেখা 'লেট মি গো ওয়ে দ্যাট আই ডিজিট টু বংশীধারী' গানখানি জনলেই বোঝা যায়। ঈশ্বর গুপ্ত ইংরাজিশিক্ষিত আধুনিক তরুণ সমাজের উগ্রতাকে বরলাস্ত করিতে পারেননি, রূপচাঁদও বাবু নামক কপটাচারী সম্প্রদায়কে একটি গানে স্ফুটিত করেছেন—

ওয়ে সামাল সামাল বাস্ত ঘুঘুর পাল, বেয়েল সাজিয়ে যেন পঙ্কপাল।

এরা কুহকময় জানে বশীকরণ গুণে, লোকে টেনে এনে করে রে নাকাল।

খোসামোদি ভোষামোদি আজ্জাকারী মধুর চাটুবাঁকা বদনেতে পুরি
বাবুতোষা পেশা খাসা দোকানদারি শোনে ভাঙা রলিক চোঙা ফকড়গিরি
খেতে শুতে বসতে কুড়োর কত গাল।

এই ঘুঘুবাবু রূপা করেন যারে শনিগ্রহে তারে কী করিতে পারে

গ্রহশাস্তি যাগে শনি হতে তরে ঘুঘুবাবু সাক্ষাৎ মহাকাল ;

পূজা লন ঘুঘু ষোড়শ উপচারে, ধনার গন্ধে যেন মনসা নৃত্য করে

এদের কুমন্ত্রণায় ভিটায় ঘুঘু চরে, ধন হরে মান হরে করে নাজেহাল।...

কলকাতা শহরের যাত্রিক উন্নতি ও নাগরিক চেতনাবৃদ্ধির বহুবিধ লক্ষণ দেখে রূপচাঁদ 'ধন্য ধন্য কলিকাতা শহর' নামে একটি দীর্ঘপদী গান রচনা করেছিলেন। এতে অবশ্য স্বেচ্ছা তুলনায় বর্ণনাবাহুল্য ঘটেছে এবং রক্ষণশীলতার ঈর্ষা বিবাদ। অবশ্য কখনো কখনো স্পষ্ট শব্দচাতুর্যের ফাঁক দিয়ে তাঁর প্রসিদ্ধিমান মানবিকতার সন্ধান মেলে। কথাদায়গুস্ত দরিদ্র পিতা কস্তা-বিবাহের উত্তোষে বিরূপ সর্বস্বান্ত হয়ে পড়েন, তারই এক কৌতুককর চিত্র এঁকে রূপচাঁদ ধনী জ্ঞানী গুপ্তী সমাজের কাছে এ বিষয়ে চূড়ান্ত মত দাবি করেছেন। এরূপ ক্ষেত্রে পাত্রের পিতা অনেক সময় পাত্রের বিজ্ঞাবস্তার বিদ্যা বিবরণ দিয়েও পাত্রীর পিতার সর্বনাশ সাধন করে থাকেন বলে রূপচাঁদ গানটিতে জানিয়েছেন—

জন্মে পাশ করা নয়, বওয়াটে ফেল বয়

বয়ের বাবা মিথ্যা কয় ধন লোভেতে।

দাতব্য পাঠশালে চিরকাল পড়ে ছেলে

বিয়ের লব্ধ এলে দেন সুলেতে।

বিবাহে মেয়ে মারে মাল অমনি গুটিয়ে নেয় জাল
যে রাখাল সেই রাখাল পাঁচনি হাতে ।...

অলংকার চার না ইদানী কোম্পানির কাগজ রেডি মনি
বাড়ির পাট্টা সোনার গিনি চায় হাতে হাতে,
মেয়ের বেলা বেলতলা নিমতলা ছাদ খোলা
মরা দুগাছা সোনার বালা ছাচলা তলাতে ।...

বিয়ে কর্তে টাকা চায় ছি ছি মরে যাই লজ্জায়
আর্থের কলঙ্ক রটায় আর্থাবর্তবাসীতে ।—

খগপতির এই মিনতি যার যেকল্প হয় সংগতি
দেওয়া লওয়া সেই পদ্ধতি হোক ধর্মমতে ।

বিবাহের ঘোর বিপদ হয় রে কী হান্ধাম্পদ
মহুয়া কি চতুষ্পদ হল ভারতে ।

মাত্র এই কয় পংক্তিতে শ্লেষ ও বিদ্রূপের অন্তরালে ছদ্মনামধারী খগপতির তথ্য রূপটাদেয় করুণ আন্তরিকতা ও মানবিক হৃদয়বৃত্তির সন্ধান পাওয়া যায় । যে বিবাহপদ্ধতির দ্বারা দুটি নরনারীর জীবনে এক মধুর সাংসারিক বন্ধন চিরদিনের জন্ত রচিত হচ্ছে, তার নেপথ্যে অর্থগৃহুতার নির্মমতাকে নির্দয়ভাবে কশাঘাত করেছেন কবি এই গানে (প্রথম পংক্তি ‘আ মরি কী নাকাল কন্ডার বিবাহকাল আজ কাল হচ্ছে দেশেতে’) রূপটাদেয় আরও কয়েকটি গানে সভ্যতার বাহ্যবরণে আত্মগুপ্ত দেশবাসীর একাংশের ভণ্ডামি কপটাচারের প্রতি বিদ্রূপ প্রকাশ পেয়েছে—‘আর্থ জাতির উন্নতি আর দেখিনে’ এবং ‘আর্থজাতি স্তনীতি বোঝে না ভাই’ গান দুটি দ্রষ্টব্য ।

ইয়ং বেঙ্গলের উদ্ভট আচারপ্রকার ও জীবনযাত্রা প্যারীমোহনের কৌতুক-গীতিতেও অসংগতিজনিত পরিহাসের সৃষ্টি করেছে । যেমন এই দীর্ঘ গানটির কয়েক পংক্তি—

চাপদাড়ি রাখা চোখে চশমা ঢাকা ভয়ানক চং চেগেছে বাঙলাতে

এ পথের পথিক নম্বরে অধিক দেখা যায় কেবল ইয়ং বেঙ্গলেতে ।

প্যারীমোহনের এই গানটি রামমোহনের ‘শেষের সে দিন ভণ্ডকরের’ ধরনে লেখা হলেও এই কাব্যগীতে আধ্যাত্মিকতা বিশেষ নেই, সমকালীন বাঙালি বাবুদের জীবনযাত্রার প্রতি কটাক্ষপাতই বেশি—

ওরে মন তোমারে আজ বাদে কাল ভবে পটল তুলতে হবে
এখন উপায় আছে ভেবে নে ভবানী ভবে ।

কোথা থাকবে ঘড়ি বাড়ি পড়ে গড়াগড়ি যাবে,
গালপাটা কটা গৌপে কে আদরে আতর মাখাবে
পোমেটম হেয়ারে দিয়ে কে চেয়ারে বসে রবে ।
বিধুয়ে নিধুর টপ্পা গান করে কে প্রাণ জুড়াবে ।
বুকের ছাতি ফুলিয়ে চাবুক মেয়ে কে জুড়ি হাঁকাবে
আরামে আরামে গিয়ে খুশি হয়ে খাসি খাবে ।

রম টেনে রমণীসনে রমণে কে মজা নেবে
ছুটি নয়ন করে রাঙা রগ টেনে কে কথা কবে ।
টানা পাখা টাঙিয়ে দিয়ে বৈঠকখানায় বাতাস খাবে
ফুলের তোড়া সামনে রেখে স্টুকা টেনে সাধ মিটাবে ।
রোগ হলে ডাক্তারে যখন নাড়ি টিপে জবাব দেবে
তখন কুইল ধরে উইল করে পরের হাতে দিতে হবে ।
এখন একটি পয়সা ব্যয় কর না মহামায়ার মহোৎসবে
যখন পাঁচে পাঁচ মিশাবে তখন পাঁচ ভূতে সব লুটে খাবে ।
খাটে তুলে ঘাটে যখন হুঁদরি কাঠে সাধ মিটাবে
প্যারী বলে যাবার সময় মোসাহেব কে সঙ্গে যাবে ।

গোবিন্দ অধিকারীর ‘বুন্দাবন-বিলাসিনী রাই আমাদের’—গুজবসারীর ‘দ্বন্দ্ব’
নামক এই ভক্তিগীতিটির জনপ্রিয়তা ঊনিশ শতক অতিক্রম করে এই শতকেব
মধ্যভাগ পর্যন্ত প্রসারিত । এই গীতি-আঙ্গিকটি বহু কবিকে প্যারডি সংগীত-
রচনায় অনুপ্রাণিত করেছিল । উদাহরণস্বরূপ অক্ষয়চন্দ্র সরকারের এই
প্যারডি গানটি উদ্ধৃত করা যাক—

গুজ বলে, আমার কৃষ্ণ রোজগারি ছেলে
সারী বলে, আমার রাধায় গয়না দেবে বলে
রোজগার কিসের লাগি ?

গুজ বলে, আমার কৃষ্ণের চশমা শোভে নাকে
সারী বলে, আমার রাধায় খুঁটিয়ে দেখবার পাকে
নইলে পরবে কেন ।

গুজ বলে, আমার কৃষ্ণের দাড়ি দোলায়িত

সারী বলে, আমার রাধার চিরুনি চালিত
নইলে জটা হত ।

শুক বলে, আমার কৃষ্ণের চেন ঝলমল
সারী বলে, আমার রাধার গোটেরই নকল
কেবল এপিঠ ওপিঠ ।

শুক বলে, আমার কৃষ্ণের এলবার্ট টেরি
সারী বলে, আমার রাধার সিথির অলুকারী
টেরি পেলে কোথা । ..

শুক বলে, আমার কৃষ্ণ কোমুত তন্ত্র পড়ে
সারী বলে, আমার রাধার পুজা করবে বলে
কোমুত রাধাতন্ত্র ।...

শুক বলে, আমার কৃষ্ণ লিখে নবেল নাটক
সারী বলে, তাতে রাধার গুণেরই চটক
তাই পড়ে পাঠক ।...

কবি বলে, শুকসারীর বিবাদ সে অনন্ত যমুনা ,
গোটা ছই কথা মাত্র দিলাম নমুনা,
বলি লাগল কেমন ?

আধুনিক শিক্ষিত মধ্যবিত্ত জীবনাচার ও মনোভঙ্গিকে রাধাকৃষ্ণের রূপকল্পে
স্থাপিত করে অক্ষয়চন্দ্র এখানে বিস্ময়কৌতুকের সৃষ্টি করেছেন । ‘বিশ্বসংগীত’
নামক কাব্যগীতিসংকলন (বৈষ্ণবচরণ বসাক সম্পাদিত) থেকে নিচে উদ্ধৃত এই
পদটিতে কিন্তু কৌতুক আর বিস্ময় নেই, একই বিষয়বস্তু যুগপ্রভাবে ভ্রম বিকৃত
হয়ে উঠেছে । শুকসারীর সংবাদকে অজ্ঞাতনামা কবি খেঁদাখেঁদির পালা নাম
দিয়েছেন । পদটি—

ইডিন বনবিলাসিনী খেদি আমাদের
খেদি আমাদের খেদি আমাদের
আমরা খেদির খেদি সকলের ।

শুক বলে, আমার খেদা কঙ্কি অবতায়
সারী বলে, আমার খেদি কিস্তুত কিমাকার
নইলে মানাবে কেন ;

শুক বলে, আমার খেদা কেমন সাবান মাখে

সারী বলে, আমার খেঁদি পাউডারে রং ঢাকবে
কোথায় সাবান লাগে ।

শুক বলে, আমার খেঁদার বামে টেরি কাটা,
সারী বলে, খেঁদির মাথায় মাঝখানেতে ফাটা
সিঁতের বাহার কত ?

শুক বলে, আমার খেঁদার ফ্রেন্জকাট হেয়ার
সারী বলে, আমার খেঁদি করে নাকো কেয়ার
কাবুল কুঁকড়ে পড়ে ।...

শুক বলে, আমার খেঁদা ছাটকোট পরে
সারী বলে, আমার খেঁদি আড়ঘোমটা মারে
ঘোমটার বাহার কত ।...

শুক বলে, আমার খেঁদা কোর্টশিপ করে
সারী বলে, সেতো কেবল আমার খেঁদির তরে
নইলে কিসের লাগি ।

শুক বলে, আমার খেঁদা বড় চাকরি করে
সারী বলে, আমার খেঁদির সুপারিশের জোরে
খেঁদায় চেনে কে রে ?

শুক বলে, আমার খেঁদা খবরের কাগজ লেখে
সারী বলে, আমার খেঁদি প্রেমের নাটক লেখে
হুয়ের কোনটি ভালো ?...

শুক বলে, খেঁদাকে লোকে মিস্টার বলে ডাকে
সারী বলে, খেঁদিকে মাইডিয়ার খেঁদা ডাকে
কোনটি মধুর হল ?...

প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য যে দ্বিজেন্দ্রলালও এই শুকসারীর দ্বন্দ্বের গীতরূপটি একটি প্যারডি গানে ব্যবহার করেছেন। (দ্রষ্টব্য ‘কাব্যপ্রতিধ্বনি,’ চিরঞ্জী বিশী চক্রবর্তী ও সুখাংশুশেখর চক্রবর্তী সম্পাদিত, এই গ্রন্থে বহু প্যারডি গান সংকলিত হয়েছে)। ঠিক এই ধরনের না হলেও, রাধাকৃষ্ণ রূপকল্প আধুনিক কবিদের হাতে কী পরিমাণ উচ্চহাস্যময় প্যারডি বার্লেক্স ড্রোভেষ্টির বিষয় হয়েছে তার একটি উদাহরণ গিরিশচন্দ্রের গান থেকে দেওয়া যেতে পারে—

রাধা । যিনিকেই তিনি তা, তুই পায়ের ওপর দে না পা,
 কৃষ্ণ । মানময়ী রাধে তুই গেলাস দুই আর হুইকি খা
 রাধা । চাট নে বুঝি আসছে বৃন্দে সই, কালাচাঁদ হুইকি তোমার কই
 কৃষ্ণ । বগলে এই যে বোতল প্রেমময়ী ঢালো না, তবে গিয়ে বাঁশরি
 বাজাই—

রাধা । ফেলবো কেশে দাঁড়াও মাধব হুইকি আগে খাই ;

কৃষ্ণ । সব থেয়ে না একটু রেখো শুকুচ্ছে আমার গলা ।

পঞ্চরং প্রহসন অথবা গভীররসাত্মক নাটকে হান্তরসসৃষ্টির জন্য গিরিশচন্দ্র অমৃতলাল স্বীরোদপ্রসাদ একাধিক কৌতুকগীতি রচনা করেছিলেন। কিন্তু সেইগুলি একান্তই নাট্যানিহিত, নাটকের বাইরে স্বতন্ত্র কৌতুকবিধরক কাব্য-গীতিরূপে তাদের কোনো সার্থকতা নেই বলে সেগুলির আলোচনা আমরা উচ্চ রাখলাম। অতুলকৃষ্ণ মিত্র 'অমরেন্দ্রনাথ দত্তের কৌতুকগীতিও নাট্যাঙ্গগত বলে তাঁদের সম্পর্কেও একই মন্তব্য প্রযোজ্য।

শহর কলকাতা চিরকালই কৌতুকগীতির বিলক্ষণ উপকরণ। রূপচাঁদ পক্ষীর 'ধন্য ধন্য কলিকাতা' শহর গানে উনিশ শতকের ষষ্ঠ দশকের নগরজীবন তার সমস্ত বিলাস বৈভব ও অসংগতিসহ আত্মপ্রকাশ করেছে। কালীপ্রসন্ন সিংহ লিখিত হুতোম পাঁচার নক্শার সেই অবিস্মরণীয় পংক্তিগুলিও গানরূপে একদা জনপ্রিয় ছিল—

...হেথা ঘুঁটে পোড়ে গোবর হাঙ্গে বলিহারি ঐক্যতা

যত বক্ বিড়ালে ব্রহ্মজ্ঞানী বদমাইসির ফাঁদ পাতা ।...

আর একটি গানে হুতোম গেয়েছিলেন 'বিদায় হও মা ভগবতী এ শহরে এসো না আর।' সংগীতকোষে উদ্ধৃত এই গানটির রচয়িতার নাম অজ্ঞাত—একটি গীতসংকলনে কবির নাম আছে কেঁড়া দাস—

হৃদমজা কলিকালে কল্পে কলকাতায়

মাগীতে চড়ল গাড়ি ফেটিং জুড়ি হাতে ছড়ি ছাট মাথায ।

ষষ্ঠী মাকালী আর মানে না, সৈজুতির ঘর আর আঁকে না

আরশিতে মুখ আর দেখে না এখন কেবল ফটোগ্রাফ চায় ।

এখন গাউন পরে ঘোড়ায় চড়ে, গঙ্গাস্নান তো দেছে ছেড়ে

গোসলখানায় ধানসামাতে তোয়ালে দিয়ে গা মোছায় ।...

এর স্বর বাউলের, ভক্তি ঈশ্বর গুপ্তের, মনোভক্তি রক্ষণশীলতার। দেশের সামাজিক

জীবনের যত অসংগতি কদাচার, সভ্যতার যত সঙ্কেন গ্রানি, বিজ্ঞানের উন্নতির দীপাস্তুরালে যত বিকৃতির অঙ্ককার—সব কিছুই কেন্দ্র এই মহানগর। হুতরাং উপন্যাসে গল্পে নাটকে গ্রহসনে সংগীতে উনিশ শতকের মধ্যভাগ থেকেই কলকাতা ও তার জনজীবন প্রাধান্য লাভ করবে বিচিত্র কী? নাগরিক জীবনের যত কিছু বিকৃতি ও কদাচার, স্বার্থপরতা ও অর্থলোলুপতা, প্রতারণা ও চরিত্রহীনতা সবই এই নগরজীবনের আচ্ছাদন। প্রাচীন বাঙলা গানের একটি বৃহৎ অধ্যায় এই নগরসংস্কৃতির উপর দাঁড়িয়ে আছে, যেগুলি অবলম্বন করে আমাদের নাগরিক জীবনের বিবর্তনের একটি রেখাচিত্র রচনা করা যায়। ‘পোড়া দেশের পায়ে নমস্কার’—কবিগানের পরিচিত আঙ্গিকে জর্নৈক লুপ্তপরিচয় কবি এইরূপ নাগরিক কপটাচারের ছবি এঁকেছেন, তারই অংশবিশেষ—

চিঠেন। যাদের পাঁচধুতি জুটত না আজ পেট্টুলেন পরে
পেয়ে খর কোটালবান ডেকেছে চড়ার উপবে
আফালনে কাঁপে মাটি রাখতে নারে অহংকাব।

আহ্বায়ী। সই করে দে টাকা নিয়ে শেষে নাবালক
গ্রায় অন্যায়ে কাজ কী, আইন বজায় আবশ্যক।
টাকার লোভে সকল ভোবে ধর্মধর্ম সদাচার।

আর একজন অজ্ঞাতনামা কবি বাড়লের স্বরে সামাজিক অগ্রগতিকে বিজ্ঞপ করেছেন—

সময় যত বপে যায় ভাই কতই শুনতে পাই
কাল-সাগরের ঢেউয়ে সদাই হাবুড়বু খাই।
নাই আর কুলবতীর লাজ, সদাই বিবিষান্না সাজ
রান্নাবান্না ছেড়ে দিয়ে ছুঁচে দড়ি কাজ
আবার পাউন কষে দেশবিদেশে গোসে বেড়াই যাচ্ছেতাই। ..

বাবুগিরির উপর দাশরথি রায়ও বিজ্ঞপগীতি রচনা করেছিলেন (‘মরি কি বাবুগিরি’)। আনন্দ্রেন্দ্র িত্রের এ-টিগানে জীবনের কুৎসিত ভণ্ডামি উদ্ঘাটিত হয়েছে—

অবাক কল্ল জুরাচোরে
গেল লোনার বাঙলা ছায়েথারে।

.. ভাল মানুষ হতভাগ্য বিজ্ঞ হয়ে অয়ে মরে।

আবার সোনার দরে রাং বিকোচ্ছে কেবল বিজ্ঞাপনের জোরে ।...

কেহ হল রাজনীতিজ্ঞ দুই একটা বক্তৃতা করে,

আবার কেহ হল দেশের বন্ধু গালি দেয় ইংরেজেরে ।

কেহ হল ভক্ত সাধু অকথা ভাণ্ডামি করে ,

ওদের স্বার্থ বটে পরমার্থ, অর্থ পেলে সকলি করে ।

আশ্চর্য এক দলাদলি, ক্ষুদ্র সাহিত্যের বাজারে,

তাতেই কেহ হল কবিশ্রেষ্ঠ অবিকল তর্জমা করে ।

খানন্দচন্দ্রের গানের শেষ পংক্তিটি সম্ভবত বাঙলা সাহিত্যের তৎকালীন কোন তর্জমাকারী কবিশ্রেষ্ঠের প্রতি উদ্দিষ্ট, কালের ব্যবধানের সে পরিচয় হারিয়ে গেছে । দেবেন্দ্রনাথ মজুমদার কপট সন্ন্যাসীদের প্রতি এই বলে ক্ষোভ ও দন্দেহ প্রকাশ করেছেন—

সোজা রে সন্ন্যাসী সাজা, হওয়া সেটা বিষম ল্যাটা

অহংব্রহ্ম বলে কি হয়, ফলে বটে মানি সেটা । . .

বঙ্কিমচন্দ্র তাঁর কমলাকান্তের দপ্তরের আমার মন প্রবন্ধে মেট্রিষাল প্রস্পারিটির তুলনায় মানবাত্মাব হিতসাধনের অপ্রতুলতার জন্য দুঃখ প্রকাশ করেছিলেন । ত্রুমুখ নন্দী নামধারী জনৈক গীতিকার এই কাব্যসংগীতে মহারানী ভিক্টোরিয়ার প্রতি দেশের বৈষয়িক উন্নতির জন্য অন্তরূপ ধন্ববাদ জ্ঞাপন করেও শেষ পর্যন্ত গ্রাযনীতির ক্রমাস্তর্ধানে বেদনাবোধ করেছেন—

তোমার রাজত্বে নমস্কার

মা ভিক্টোরিয়া দেবী তুমি দয়ার আধার ।

পুত্রসম প্রজা পালো দিগ্বেছ গ্যাসের আলো

বৈজ্ঞানিক আলো আরো অতি চমৎকার ।

ছমাসের পথে থাকি ইচ্ছামত তত্ত্ব রাখি

নিমিষে নিমিষে শুভাশুভ সমাচার— . .

জড় বিজ্ঞানের ছড়াছড়ি সভ্যতার বড় বাড়াবাড়ি

দয়া সত্য সরলতা বিশ্বাস গ্রায়পরতা

কোথা চলে গেল মন করিয়া আধার । . .

গানটি ঈশ্বর গুপ্তের ‘তত্ত্ব’ কবিতাটিকে মনে পড়ায় । প্যারীমোহন কবিরত্নের বিভিন্ন প্রকার কোতুকগীতির পরিচয় পূর্বেই দেওয়া হয়েছে । তিনি বিভিন্ন প্রকার খাতবস্তুর গুণকীর্তন করে কয়েকটি পরিহাসিক গান রচনা করেছিলেন

ঈশ্বর গুপ্তের অল্পকরণে। যেমন, মৎস্য সম্পর্কে—‘মাছের যতন খাশা খাবার জিনিস আর কিছু নাই ভূমণ্ডলে’। পাঠা এবং কলায়ের ডালও তাঁর প্রশংসাপত্র লাভ করেছে—‘যত রকম ডাল আছে এ সংসারে, কলায়ের কাছে সব শালা হারে।’ তরকারির মধ্যে আলুবুগুনের শ্রেষ্ঠত্ব ঘোষণা—‘আলুর সমান জিনিস কিছু নাই’ এবং ‘কব বেগুনের গুণ যে কত’। ব্রজমোহন রায়েরও একটি মৎস্যবিষয়ক গান পাই—‘দেখ জলে দলে দলে মাছে করে খেলা।’ অজ্ঞাতনামা কোন কবি লিখেছিলেন—‘পাঠা তুমি ভাগ্যবান’।

গ. “তুমি আমার টাকা হও মা”—

আধুনিক ধনতান্ত্রিক সমাজে মুদ্রাস্ফীতির প্রভাবেই মানুষের জীবনে যত জটিলতা, স্বার্থসংঘাত ও ব্যক্তিসম্পর্ক নির্ধারণ, নাগরিক গীতিকবিরা এই সত্য উপলব্ধি করেছেন। সেই অর্থ অদলদ্বনে সেকালে কম কৌতুকগীতি রচিত হয়নি। নববিধান ব্রাহ্মসমাজের ভক্তিপ্রবণ কবি কুঞ্জবিহারী দেবও সংসার জীবনে এই অর্থের ভাংজনক পরিচয় পেয়েছিলেন, সে অভিজ্ঞতা তাঁর গানটিতে—

টাকার মত প্রিয় বস্তু কিছুই নাই আর এ সংসারে
তুমি আমার টাকা হও মা রাখি হৃদয়ভাণ্ডারে।
তুমি আমার টাকা হলে রাখব সযতনে হৃদকমলে
মা আমার সকল ভাংখ দূরে যাবে চলে ভাসব স্বথের পাথারে।
দিবানিশি রূপণের মন পড়ে থাকে টাকায় যেমন মা,
তেমনি আমার মন ঐ চরণতলে পড়ে থাকুক একেবারে।

নাট্যকার অতুলকৃষ্ণ ক্ষীরোদপ্রসাদ-গিরিশচন্দ্রের কিছু নাট্যসংগীতের মত হিন্দিতেই একটি রূপেয়ার যুগগীতি রচনা করে ফেলেছেন—

রূপেয়া সাফ করে জঞ্জাল
আরে তুনিয়া ভরকে রূপেয়া সেরা মাল।
রূপেয়াগুয়ালা সবসে বড়িয়া সবসে উজা চাল
রূপেয়া সাফ করে জঞ্জাল।
রূপেয়া লেকে ছুনিয়াদারি দিলদরিয়া চাল
বুটী আদমি সাজা হোরে রূপেয়াকে এ হাল। রূপেয়া..

ধর্মী কর্মী সব কোই জানি রূপেয়া কো কাড়াল .

রূপেয়া লোকে বুড়তা মেডকা জোরানি হোই ছাওয়াল । রূপেয়া... ৷

হামার হামার সব কোই বলে সব কোই হোয়ে লাল,

বাহবা রূপেয়া কোইকো নেহি ইয়ে মেয়ে সওয়াল । রূপেয়া...

মৃত্যুর অস্তিত্ব-অনস্তিত্বের মানদণ্ডে অধুনা পারিবারিক সম্বন্ধ নির্ধারিত হয়, রক্ত-
বন্ধনে স্নেহবন্ধনে নয়, প্যারীমোহন কবিরত্নের দীর্ঘচরণ এই গীত তারই বাস্তব
উপলব্ধিতে জীবন্ত মনে হয়—

যার পয়সা নাই ওরে ভাই সংসারে তার মরণ ভালো,

পয়সা ভিন্ন হয় না পুণ্য মান্তগণ্য কে করে বলে।

পয়সাহীন হলে নরে লোকে তারে নিন্দা করে

প্রাণের সহোদর সমাদরে আলাপ করে না ;

বন্ধুগণে তায় না গণে, স্নতাস্নতে বশে থাকে না—

পিতামাতা কত না কথা, মর্মে ব্যথা দেন তার প্রবল ।

নারকী নরের করে পাপ পয়সা হলে পরে

পুণ্য হয় সংসারে নরে কে না করে যশোগান—

অর্থবশে অনায়াসে সভায় বসে হয়ে মান্তমান ;

কুলে শীলে দীন হলেও কুলীন বলে তারে সকল ।

দরিদ্র হইলে পতি প্রাণপ্রায়সী রসবতী

রোষান্বিত হয়ে অতি পতির পাশে ঘেঁসে না ।

সদাই বলে, বাঁচি মলে পোড়া কপালে স্তব্ধ হল না ;

পাইনে বসন পাইনে ভূষণ অনশনে চিরদিন গেল ।

কত পুরুষ মেগের ভয়ে গহনা গঞ্জন দায়ে

রেতে থাকেন বাহিরে শুয়ে চোরের মত হয়ে ভাই,—

উঠে এসে গিন্নির পাশে যদি বলে একটু আগুন চাই

(গিন্নি তামাক খাব আগুন চাই)

চাইলে আগুন হয়ে আগুন বলে গম্মার পাপ কেন এলি ।

সেই পুরুষের পয়সা হলে অমনি গিন্নি ঘোমটা খুলে

কাছে এসে হেসে বলে, কর্তারে জলখাবার দেও

পিপ্তি পড়ে হবে গীড়ে, যদি না খাও আমার মাথা খাও

কবি বলে ভ্রমভুলে পয়সায় পিন্নীত জেনো কেবল ।

বলা বাহুল্য, এই গানের সমাজসত্য ব্যবহারিক জীবনের পরীক্ষিত অভিজ্ঞতার নিকষেই জীবন্ত হয়ে উঠেছে। তাই কবিত্বে দীনতা থাকলেও এর সবেদন বিষণ্ণ কোতুকটি আজও উপভোগ্য। প্রসঙ্গত রূপচাঁদ পক্ষীর লেখা ধনবৈপরীত্যের একটি তির্যক গীতি উদ্ধারযোগ্য—

ধনহীনে ত্রিভুবনে মাগ্ন কে করে
 ক্ষুদ্র লোকে হয় রুদ্র ধনঅহংকারে
 চর্মকর্ম করা মুচি টাকার গুণে হয় সে ভুচি
 তার ঘরেতে মোণালুচি ব্রাহ্মণে মারে।
 নাই ব্যবসায়ে দোষ দিয়ে সাহস এক শ্লোক ঝাড়ে ন পরে,
 ধনং উপার্জনং জগৎ ন দোষঃ ন দোষী করে।
 কড়ি থাকলে বুড়োর বিয়ে নির্ধনী যুবা বসিয়ে থাকেন হা করে,
 আইবুড়ো হয়ে চেয়ে খেয়ে পথে যান মরে।
 তিথির দোষে শেষে তারে মহাপাপ ঘেরে।
 জগতে মাগ্ন টাকা, টাকায় সারে শ্রাকা ভাকা,
 সত্ত্ব মেজাজ হয় বাঁকা ফুলিয়ে যান ছাতি-।
 টাকার জোরে ভেকে মারে হাতিকে লাথি।
 থাকলে পাতি সংগতি খোঁড়া চোঁড়া ফৌস করে।
 পতির না থাকলে সংগতি সাক্ষী সতী রসবতী
 সে বিরক্ত হয়ে অতি শয্যা ত্যাগ করে।
 ছলে আগুন চাইলে দ্বিগুণ তিরস্কার করে।
 ফুডুক ফুডুক টানছ গুডুক উপায় কর্তে যমে ধরে।
 ব্যাধিগ্রস্তের থকলে রেষ্ট তার নারী হয়ে শশব্যস্ত
 ইচ্ছামত করতে স্তম্ভ বিবিধ মতে
 বলে এসো জল খেতে বসো কাজ কি দেহিতে
 দিয়ে আদার কুচি খাও গো লুচি
 মিশ্রি দেও দুধের সরে।

রূপচাঁদের এই গানখানিই প্রাপ্ত রূপারীমোহনের অর্থবিষয়ক কোতুকগীতিটির অন্তর্প্রেরণা, তাতে সন্দেহ নেই। এই প্রসঙ্গে অপেক্ষাকৃত আধুনিক একটি গান উল্লেখ করছি—

দারুণ পরসার কাঙাল হইলাম সংসারে
 পরশাশ্রু দেখে লোকে দ্বণ করে আমারে।...

যখন হাতে হবে পয়সা, পয়সার আশা
 ভালবাসে পরম্পরে ।
 প্রাণপ্রিয়সী হাসি হাসি গুমান ছেড়ে পায়ে ধরে ।
 জগৎজ্ঞ দাসে বলে, ভ্রমণে
 পয়সার কাঙাল হয় সকলে
 পয়সাহারা কপালপোড়া ভয়গৃহে বসত করে ।৩

স্ব. খ্যাতিসংগীত

কালচেতনা, সমকালীন জীবন সম্পর্কে আগ্রহ, বাস্তবচেতনা ও ইতিহাসবোধ যেহেতু আধুনিক মানুষের স্বভাব, সেইজন্ম এই বিশিষ্টতাগুলির দ্বারা চিহ্নিত হয়েই আধুনিক সাহিত্য নির্দিষ্টভাবে প্রাচীন বা মধ্যযুগীয় সাহিত্য থেকে পৃথক হয়ে উঠেছে। উনবিংশ শতাব্দীর সাহিত্যের সকল শাখায়, বিশেষ করে কাব্যের ক্ষেত্রে ইতিহাসচেতনা ও কালসতর্কতা অত্যন্ত তীব্র হয়েই দেখা দিয়েছিল। নীল আন্দোলন, বিধবাবিবাহ আন্দোলন প্রভৃতি উত্তাল ঘটনার জোয়ারশোত বাঙলা কাব্যসংগীতকে গভীরভাবেই প্রাণিত করেছে। তাছাড়া স্বরাপান-নিবারণের প্রয়াস, মুদ্রাযন্ত্রনিবারণে সরকারি আইন, কলকাতা শহরের উপর উল্লেখযোগ্য কোনো বিশিষ্ট ব্যক্তির মৃত্যু বা শত শত অল্পরূপ ঘটনায় আমাদের তৎকালীন গীতিকাররা গান বেঁধেছেন। উপেক্ষনাথ মুখোপাধ্যায় তাঁর সংগীতকোষে এই ধরনের গানকে বলেছিলেন ‘খ্যাতি-সংগীত’। নামটি সমর্থন করে জনৈক আধুনিক সমালোচক লিখেছিলেন—
 “এই গানের বিষয় কোনো স্মরণীয় ব্যক্তি, বস্তু বা ঘটনা। ইংরাজিতে এই জাতীয় গান একেসনাল সং বলিয়া পরিচিত। তবে যেসব ইংরাজি গান বা কবিতা কাহারো মৃত্যু উপলক্ষে রচিত তাহাকে ডায়ার্জ বা এলিজিও বলা হয়।

সংগীতকোষের খ্যাতিসংগীত বিভাগে সংকলিত গীতসংখ্যা ষাটের বেশি এবং এগুলির কোনটাই কবিতার স্তরে উঠে নাই অর্থাৎ স্মরণনিরপেক্ষ ইহাদের সাহিত্যমর্যাদা একরূপ নাই বলিলেই চলে। তবু সেকালের গান হিসাবে এগুলি চিত্তাকর্ষক। যে গান পুরাতন হইয়া গিয়াছে, যাহা আর কেহ গায় না, তাহার কথা কয়টি শুনিতে মধুর না হইলেও কোঁতুহলোদ্দীপক। আবার সে গান যদি অতীতের কোনো ঘটনা লইয়া রচিত হইয়া থাকে, তবে তাহার

আকর্ষণ আরও বেশি। পুরানো চিঠি বা পূর্বপুরুষের জীর্ণ অলপ্ট চিত্রের জায় এই ধরনের গান আমাদের মর্ম স্পর্শ করে।”

সংগীতকোষের খ্যাতিসংগীতগুলিকে প্রাপ্ত সনালোচক চার শ্রেণীতে ভাগ করেছিলেন—(ক) কোনো স্বনামধন্য ব্যক্তির মৃত্যুতে রচিত। যেমন পরমহংস রামকৃষ্ণ, কেশবচন্দ্র সেন, ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগর, অক্ষয় দত্ত, দীনবন্ধু মিত্র, মধুসূদন, কালীপ্রসন্ন। (খ) কোনো স্বনামধন্য জীবিত ব্যক্তির মহিমাধীর্ভন। এর ভিতর মহারানী স্বর্ণময়ী, মিস মেয়ি কার্পেটায়, ভিক্টোরিয়া, কৃষ্ণদাস পাল, স্বরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় প্রভৃতির প্রশস্তি আছে। (গ) এই বিভাগে পড়ে কোনো সমসাময়িক ঘটনাউপলক্ষে রচিত সংগীত। যেমন জুবিলি সংগীত, নীলকরদের অত্যাচার সম্বন্ধে গান, রেলগাড়ি, গ্যাসের আলো, টেলিগ্রাফ, জলের কল প্রভৃতির উপর লেখা গান। (ঘ) কোনো ঐতিহাসিক ঘটনার স্মরণে রচিত গান, যেমন পুরুষবার সৈন্তগণের সমরগান, পৃথ্বীরাজের প্রতি ভারতমাতার উক্তি, মাতার প্রতি প্রিন্স নেপোলিয়নের উক্তি, সিডান যুদ্ধে তৃতীয় নেপোলিয়নের উক্তি, হোমিওপ্যাথি-আবিষ্কারক হানিমান ইত্যাদি।

উনিশ শতকের ষষ্ঠ-সপ্তম দশকে বিধবাবিবাহ আন্দোলন ও নীল আন্দোলন জাতীয় জীবনে উত্তাপ সঞ্চারিত করেছিল। বিধবাবিবাহ আইন প্রণয়নের প্রাক্কালে যে সব গান রচিত হয়েছিল, ইতিপূর্বে তায় উল্লেখ করা হয়েছে। দীনবন্ধুর নীলদর্পণ নাটক প্রকাশের পর সেই নাটকখানিকে কেন্দ্র করেও কয়েকখানি গানের সন্ধান পাওয়া যাচ্ছে। দীনবন্ধু মিত্রের নামে এই গানখানি সেকালের প্রায় সব গীত-সংকলনেই দেখা যায়—

হে নিরদয় নীলকরগণ ! আর সহ্য না প্রাণে এ নীল দাহন।

দাহনের স্বকোশলে খেত সমাজের বলে

লুটেছে সকল ধন কি আর আছে এখন। ৫... .

কর্ষানাদিগণিত মহতাবুদাদের সভাগায়ক ধীরাজের নামে প্রচলিত একটি গান প্রায় লোকসংগীতের মর্যাদালাভ করেছিল। ‘সংগীতকোষ’ের প্রথম সংস্করণ পৃষ্ঠীপত্রে গানটির রচয়িতা অজ্ঞানচন্দ্র সেন বলা হয়েছে ; ডঃ নবীজুহুমান্ন

দাশগুপ্ত তাঁর পূর্বোল্লিখিত ‘খ্যাতিসংগীত’ প্রবন্ধে বলেছেন রচয়িতা দীনবন্ধু মিত্র। গানটির শেষে কিন্তু ধীরাজ ভণিতা আছে—

নীলদর্পণে লংসাহেব যথার্থ যা তাই লিখেছে
নীলে নীলে সব নীলে প্রজার
বল ভাই কী রেখেছে । ..

এই দীর্ঘ গানটিতে তৎকালীন নীল আন্দোলন, লংসাহেবের ইংরাজি অমূল্যবাদ প্রকাশ, আইনঘটিত বিবাদ ও বিচাররহস্য, বিভিন্ন শাসক ও রিচারকের স্বার্থগত মতভেদ ইত্যাদি মূল্যবান তথ্য নিহিত। কবিগানের স্বরে লেখা দীনবন্ধুর এই গানটিও বিশেষ জনপ্রিয় ছিল—

নীল বানরে নোনার বাঙলা কল্লের এবার ছারখার
অসময়ে হরিশ মলো লড়ের হল কারাগার ।
প্রজার আর প্রাণ বাঁচানো ভার,
রামসীতার কারণে স্ত্রীবে মিতাল করে বধে রাবণে,
যত সওদাগরেরা সহায় এদের, বাদর দুটো এড়িটার ।
এখন স্পষ্ট লেখা ঘুচে গেল, জজ সাহেব এক অবতার,
যত নচ্ছারের রাজত্ব হল সাধুর পক্ষে গঙ্গাপার ।

এবার যথার্থ খ্যাতিসংগীত অর্থাৎ স্মৃতিমূলক গানগুলির পরিচয় দেওয়া যেতে পারে। জৈনক অজ্ঞাতপরিচয় কবির একটি গান নীলদর্পণরচয়িতা দীনবন্ধুর স্মৃতির উদ্দেশে নিবেদিত—

দীনবন্ধু ! দুঃখিনী বন্ধের ভাগ্যে এত দুঃখ লিখেছিলে—
বন্ধের উজ্জলমণি কবিকুলচূড়ামণি সেই দীনবন্ধু হায় কোথায় রহিলে ।
যাহার লিপিকোশলে দেখাইতে বঙ্গস্থলে নব নব স্ত্রীনাটক বঙ্গীয় কুলে,
লেখনীর কোশলে যার প্রীতিময় সবাংকার সেই দীনবন্ধু হায় শমনকোলে ।

চিত্তনবীন কামিনী সালংকারাতপস্বিনী ভাসে এবে অনাখিনী নয়নজলে ।
মানবদরদী বিভাসাগরের উপর রচিত বহুতর সংগীত আজ বিশ্বস্তির গর্ভে
হারিয়ে গেছে। সংকলন থেকে খুঁজে-পাওয়া কয়েকটি গানের মধ্যে
প্যারীমোহন কবিরত্নের বিভাসাগরপ্রশস্তিটি সংক্ষিপ্ত জীবনী-বিশেষ—

কি লোক বিভাসাগর মহাশয়

বহুদর্শী বিজ্ঞ পুণ্যবান প্রাজ্ঞ দয়ার সাগর সাগর দয়াময় ।
ব্যুৎপন্নকেশরী শাস্ত্রসংস্কারে সমতুল্য ব্যক্তি মিলে না সংসারে
সর্বশাস্ত্রবেত্তা সুপারগ বিচারে মহাকবি কাব্যে মহোদয় ।...

হেমচন্দ্রের বিজ্ঞাসাগর স্মৃতিগীতি প্যারীমোহনের মত চরিত্রমাহাত্ম্য নয়,
মহাপুরুষের তিরোধানের স্মৃতিবেদনায় ভারাক্রান্ত—

ফুরাল বঙ্গের লীলামাহাত্ম্য সকলি
হরিল বিজ্ঞাসাগরে কাল মহাবলী ।
হারায় মা বঙ্গভূমি পুত্ররত্নে আজ
বিশীর্ণ বিমর্ষ দুঃখে বঙ্গের সমাজ ।
কী মহাপরাণ লয়ে জন্মেছিল ধীর
কিবা বিজ্ঞা বুদ্ধিপ্রভা করুণ গভীর ;
বিজ্ঞার সাগর খ্যাতি আরো মনোহর
বিশাল উদার চিন্তা দয়ার সাগর,
তেমন সন্তান মা গো কে আর তোমার ।...

মধুসূদনের অকালবিয়োগে হেমচন্দ্র একটি শোকসংগীত রচনা করেছিলেন ।
বাগেশ্রীতে গায় গানটি এইরূপ—

কে রচিব মধুচক্র মধুকর-মধু বিনে
মধুহীন বঙ্গভূমি হইয়াছে এতদিনে ।
কুহকী কল্পনাবলে কে আনিবে বঙ্গস্থলে
কুমারী ক্লমকমলে মোহিতে মনে ।
কে অপূর্ব তান লযে বীররসে মাতাইষে
শুনাইবে মেঘনাদে গভীর গর্জনে
বীরমদে অধুনাদে কে আনিবে মেঘনাদে
কাদিলে প্রমীলা সতী কেলি বিপিনে ॥৬

লোকান্তরিত পুরুষের স্মৃতি, তার গ্রন্থাদি বা চরিত্রের নামোল্লেখ করে এই
জাতীয় বিলাপগীতি রচনা করা একটি অভ্যস্ত প্রথা পরিণত হয়েছিল বলে
মনে হয় । বিজ্ঞাসাগর এবং মহারানী স্বর্ণময়ী সম্পর্কে গঙ্গাধর চট্টোপাধ্যায়
দুটি গান রচনা করেছিলেন । এই গানদুটি শোকগীতি নয়, প্রশংসাগীতি ।
যেমন স্বর্ণময়ীর প্রতি—

দয়াময়ী স্বর্ণময়ী বঙ্গমহিলে গুণে। পুণ্যশীলে
দানে দেশকুল ভালো আলো করিলে
সাধারণ উপকার করিবারে অনিবার
অমৃত বদান্ত স্রোতে বঙ্গ ব্যাপিলে ।...

দ্বারকানাথ মিত্র 'স্ববিচার'রূপে খ্যাতি অর্জন করেছিলেন। তাঁর বিরোধ-
স্বটনায় মর্মান্বিত গঙ্গাধর গিয়েছেন—

বিনায়ে বঙ্গজননী কাঁদিছে কাতরস্বরে
দ্বারকানাথেরই শোকে ব্যাকুল হয়ে অন্তরে ।
কেন রে নিদ্রয় শমন বাঙলার গৌরবতপন
অকালে চাকিলি আসি মৃত্যুমেষাচ্ছন্ন করে ।
হায় কে আর তেমন করি বিচার-আসনোপরি
বসিবে উজ্জল করি সত্যের সন্ধান—
নির্ভয়ে তেমন আর কে করিবে স্ববিচার
মাপিয়ে সত্যেরই ভার গ্রাস্তুল ধরি করে ।

বসন্ত দ্বারকানাথ তাঁর গ্রায়পরায়ণতা ও দেশহিতৈষিতার গুণে বঙ্গজনচিত্তে
আপন গভীর প্রভাব বিস্তার করেছিলেন। অজ্ঞাত কবির আর একটি অল্পরূপ
পদে দ্বারকানাথহীন বঙ্গভূমিকে দ্বারকানাথহীন বৃন্দাবনের সঙ্গে তুলনা করা
বলা হয়েছে—

অনরেবল জজ মিত্র মহাশয়—

হারায়ে দ্বারকানাথে ভারতজননী,
মণিহারী যেন সাপিনী তাপিনী রোদন করিছে মনঃস্থখে দিবারজনী ।
মলিন মুখ উজ্জল যার গুণে হষেছিল সে আলো নিবে গেল হায় রে—
শিরে করে করাঘাত, বলে, দ্বারকানাথ মুকুটমণি আয় রে .. ।

শোকস্মৃতিমূলক খ্যতিসংগীতে অক্ষয়কুমার দত্ত, কালীপ্রসন্ন সিংহ, কেশবচন্দ্র
সেন এঁদের নামও পাওয়া যাচ্ছে একাধিক গানের বিষয়বস্তুরূপে । চন্দ্রনাথ
দাস প্রতিষ্ঠিত গীতিকার ছিলেন না, 'বাঙ্গালীর গান' বা 'সংগীতসারসংগ্রহে'
এর গান সংকলিত হয়নি । কিন্তু অক্ষয়কুমারের মৃত্যুস্মরণে রচিত তাঁর একটি
বিষয় গীতিকবিতা 'সংগীতকোষে' স্থান পেয়েছে—

অক্ষয় অক্ষয়কীর্তি রাখিয়ে ভারতভূমে
তাজিলে অনিত্যদেহ চলি গেলে নিত্যধামে ।
সাহিত্যসমাজে তব বাড়িছে কত গৌরব,
সুসভ্য নব্যভারত বাঁধা আজি তব ঋণে ।
মাতৃভাষা বাঙলার নাহি ছিল অলংকার
সাজালে তাহারে কত রতন মণিকাঞ্ছনে ।.....

কালীপ্রসঙ্গের দেহাবসানে প্যারীমোহন কবিরত্নের গীতিটি বিজ্ঞানাগরের স্মৃতি-
তর্পণের মতই গুণগরিমার তথ্যচয়িত তালিকাভবন মাত্র, যার অংশবিশেষ—

দেশহিঁতৈষী কালী সিংহ গুণগ্রাহী গুণাকর
গিয়াছেন স্বর্গধামে ত্যেজে মনুজ কলেবর ।
আক্ষেপ অতি অল্পকালে গ্রাসিল করাল কালে
বিষয়চ্যুত চিন্তানলে দেহ ছিল জরজর ।
এত বিখ্যাত অল্পদিনে বাঙালি মহলে আর দেখিনে
স্বয়ং মহীকুহ রোপন করে গিয়েছেন বিস্তর ।.....

পরবর্তী অংশ সেই মহীকুহের পল্লবাদির বিবরণ । নববিধান ব্রাহ্মসমাজের
প্রতিষ্ঠাতা ব্রহ্মানন্দ জীবিতকালেই অবতারের সম্মান পেয়েছিলেন । নববিধান
সমাজের বহু ব্রহ্মসংগীতে ইতিপূর্বে তিনিই ব্রহ্মের বদলে পূজিত হয়েছিলেন ।^৭
সেই কেশবচন্দ্রের দেহান্তরে রাধানাথ মিত্র লিখেছিলেন—

কি দিব কেশব পরিচয় তব ঘরে ঘরে সব জানে তোমাঘ
বক্তৃতার ভাব নিত্য নব ভাব মানবস্বভাব মোহিত তাঘ ।
সভাস্থলে কিবা বাক্যের বিজ্ঞান প্রাণ স্মৃতিতল স্মমধুর ভাষ,
কত যে রূপক কত অন্তপ্রাস, পুনরিত চিত তব কথায় ।.....

বিদুষী ভারতপ্রেমিকা শিক্ষাপ্রাণা কুমারী কার্পেটার ভারতবর্ষের বিভিন্ন অঞ্চল
পরিভ্রমণ করে কলকাতায় আগমনকালে উত্তরপাড়ায় এক বিজ্ঞানতন পরিদর্শনে
যান, সঙ্গে ছিভেন এটকিন্সন্, উড্রো এবং বিজ্ঞানাগর মহাশয় । সেই সময়
গাড়িটি পশ্চিমধ্যে উলটে যায় এবং বিজ্ঞানাগর সেই দুর্ঘটনায় যে আঘাত
পেয়েছিলেন, শোনা যায় তাই তাঁর মৃত্যুর পরোক্ষ কারণ হয়েছিল । ধীরাজ
রচিত এই কার্পেটার-প্রশস্তিগীতে সেই ঘটনার উল্লেখ আছে—

অতি লক্ষ্মী বুদ্ধিমতী এক বিবি এসেছে,
ষাট বৎসর বয়স তবু বিবাহ না করেছে ।
করে তুলেছে তোলাপাড়ি এবার নাইকো ছাড়াছাড়ি
মিস কার্পেটার সকল স্কুল বেড়িয়ে এসেছে ।.....

দেশনায়ক স্বরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের কারাবরণে অজ্ঞাত কবির এই গানটিতে
ইংরাজে শাসকের কপট বিচারব্যবস্থার বিরুদ্ধে পরাধীন জাতির স্বগভীর
মর্মবেদনা ও ক্রুদ্ধ বিক্ষোভ প্রকাশ পেয়েছে—

হায় কি হল রে বিচার, প্রিয়ভাই স্মরেন আজি গেল কারাগার
 বলিতে বিদার হৃদয় গেল গ্রায় পরাজয়,
 এ বিচার কী আইনে কয় ওহে ধর্মঅবতার ।
 ইংলিশম্যান প্রিয়তমে কী মন্ত্র শুনাতে প্রাণে
 তাতে জলে ক্রোধান্ডনে আদর্শ হল প্রচার ।
 নাহি ক্ষমা গ্রায়বিধি বসে প্রতিশোধে যদি
 কার কাছে বল কাঁদি কে করিবে স্মবিচার ।
 এ সাধনা কি সিদ্ধি হবে এ ভাব কি মনে তবে
 নীরব ভারত রবে কাঁদিতে পারিবে আর ।
 বলিতে দুঃখ ফুকারি তাতে ভয় মনে করি
 পাছে বা অবজ্ঞা বলি বাস হয় কারাগার ।
 নয়নের জলে হায় এ আশ্রম নিভা দায়
 জলিবে সহস্র শিখায় ভারতের হৃদাগার ।
 এস বঙ্গবাসী চলে যেতে হয় যাব জেলে
 কত দহি তুষানলে মরণের কী ভয় আর ।
 কোথায় প্রভু লর্ড রিপন কারে বলি এ বেদন,
 দেখ মাগো ভিকটোরিয়া ভারতে কী স্মবিচার ।

রাজকুমার চক্রবর্তী নামক জনৈক কবি হোমিওপ্যাথি ঔষধের প্রবর্তক
 হানিম্যানের প্রশস্তিস্বরূপ গান রচনা করেছেন—

কেন আর হাহাকার মুছ রে নয়নজল
 জুড়াবে রোগের জ্বালা ক্ষীণদেহে পাবে বল ।
 করিতে পাপীর গতি এসেছিলে ভাগীরথী
 রোগীর যন্ত্রণানাশে নবগঙ্গা হৃদীতল ।
 আসিয়াছে হানিমান স্নিগ্ধ হয়েছে ভূতল,
 দেশেতে আবদ্ধ নয়, এ নদী এ ধরায়—
 নাহি আবিলতা লেশ ক্ষীর সম স্বাতুজল ।
 রোগের যন্ত্রণা হয় পুষ্টিকর স্মবিমল—
 এ বারি করিয়ে পান জুড়ায় তাপিত প্রাণ
 জাগাও বিজয়ধ্বনি কাঁপাইয়া ভূমণ্ডল ;
 ধন্য হানিমান জয় জার্মেনি জনমস্থল ।

পরম্পূর্ণ ত্রিরাশিবিদ্যে গিরিশচন্দ্রকে ও বঙ্গরসমঞ্চকে তাঁর পুণ্যপুত চরিত্রপ্রভাবে ধন্ত করেছিলেন। গিরিশচন্দ্রের রামরূপ-স্মৃতিগীতটি এই ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা ও বেদনায় কল্পন রসের স্পর্শ পেয়েছে—

আমি সাধে কাদি

হৃদযন্ত্রণে না হেরে নয়নে কেমনে প্রাণ বাধি।

বিদায় দিছি পাষণ প্রাণে চাব কার মুখপানে

মরি ফুল ফুলহারে সাজাইব কারে পোড়াবিধি হল বাদী।

ভাবে ভোরা মাতাঘরা দুয়নে বহে ধারা

চলে চলে নেচে কুতূহলে এস গুণনিধি সাধি।

চলে গেলে আর এলে না, জীব তো হরিনাম পেলে না।

পার পাবে না ঋণে দীনে হীনে পদে তর অপরাধী।

অগ্রধান ব্যক্তির মৃত্যুতে শোকগীত রচনার উদাহরণ পাই গঙ্গাধর চট্টোপাধ্যায়ের ‘গীতহারে’ (১৮৭৪)। তিনি জয়রূপ মুখোপাধ্যায়ের পত্নীবিয়োগ উপলক্ষে একখানি গান রচনা করেন। মহারানী ভিক্টোরিয়া বুদ্ধিজীবী বাঙালির কাছে কল্পন সহায়তা ও স্মৃতিচারণের প্রতিমূর্তি ছিলেন। ঈশ্বর গুপ্ত ভিক্টোরিয়াকে উদ্দেশ করে কবিতা লিখেছিলেন যদিও তাতে কিঞ্চিৎ বিদ্রোহের স্বর ছিল। দীনবন্ধু তাঁর নীলদর্পণ ভিক্টোরিয়ার নামেই সমর্পণ করে নীলকর সাহেবদের বর্বরতার অবসান কামনা করেছিলেন। ‘স্বর্গীয়া রাজ রাজেশ্বরী’র মৃত্যু উপলক্ষে রচিত ও বিরাট সভায় গীত’ স্বরট মিশ্র একতারাঘ বিহারীলাল সরকারের একটি রাজসীন্তব উদ্ধৃত করছি—

ফিরে বাঁধ গো তার ওগো ফিরে বাঁধ গো তার

ফিরে স্বর দাও ফিরে গান গাও ফিরে তোল স্বতান বীণার।

স্বরে গান গাহিলে স্বরে বীণা বাজিলে

যমুনায় বহিবে গো উজান আবার।

স্বরে গিরি ফুটেছে স্বরে শ্রোতে চলেছে

ত্রিধারায় করুণার নয়ন-আসার।

ভিক্টোরিয়া স্মরণে আরও একটি গান লিখেছিলেন বিহারীলাল—

মা মা কী স্মৃতি চিহ্ন রাখিব তোমার

তুমি কীর্তিময়ী রেখেছে গো স্মৃতি আপনায়।

বিশ্বভরা চক্রকরে ক্ষুদ্র খণ্ডোতে কী করে

তোমার মহিমা গুণের গরিমা অসীম অনন্ত দিগন্ত প্রচার।

গুণের গৌরবরাগে তোমার মুরতি জাগে

রহিবে জাগিয়ে হৃদয়ে হৃদয়ে যতদিন রবে রচনা ধরার।

ষাভ্রা-পাঁচালিকার নীলকণ্ঠ মুখোপাধ্যায়ও ষাষাজ রাগে ভারতেশ্বরী
ভিক্টোরিয়ার মৃত্যুতে এই গানটি রচনা করেছিলেন—

ভারত অন্ধকার এতদিনে,

হরি হরি হরি পদ্মা নাহি হেরি

ভারতেশ্বরী মা বিনে।

হায় হায় এ কী হইল দুর্দিন,

সুখময় সূর্য কালান্ত্রে বিলীন,

কাতরে কাঁদিছে নবীন প্রবীণ

সবার বদন-নলিন মলিন এক্ষণে।...

বঙ্গবাসীর রাজভক্তিযুক্ত মতি

আকুলিত হিতবাদীর সংহতি

আনন্দবাজারে নিরানন্দ অতি

কাঁদেন বসুমতী কাতর বচনে।

কলিকাতা বোম্বে, মাদ্রাজ হাইকোর্টে

সর্ব জেলা কোর্টে আর পেটি কোর্টে

সর্বস্থানে শোকবহি জলে ওঠে

ক্রন্দনের ধুম ধাইছে গগনে।

ইংলণ্ডে কাঁদেন পার্লামেন্ট

কলিকাতায় কাঁদেন লার্ড গভর্নমেন্ট,

সর্বস্থানে সবে হয়েছেন উৎকণ্ঠ

জানহীন দ্বিজ নীলকণ্ঠ ভণে।

গির্জাশঙ্কর ঘোষও ভিক্টোরিয়ার মৃত্যুতে লিখেছেন—

ও মা বঙ্গমহিলার কে আছে গো আর

রোদনধ্বনি শুনলে জননী নম্রলধারা মুছাও অমনি,

কোথায় গো রাজকুলনলিনী।...

মহারানী যেদিনী আজ অনাধিনী,

কুপাময়ী এস ফিরে, দেখ ভাসি নয়ননীরে,

তুমি তো মনের বাধা বুঝ অবলার ;

ভিক্টোরিয়া কোথা মা আমার ।

কবির হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়ের মরদেহত্যাগে বিহারীলালের তিনখানি গান সাহিত্যসম্মিলনের^৮ অধিবেশনে গীত হয়েছিল (‘এ কী এ কী থেমে গেল কী মধুর একতান’, ‘কোথা কবি কোথা তুমি কোথা গেলে গো চলিষে’, ‘ওগো আর তুল না সে বাণী’) । আর একটি গানে মধুসূদনের কবিশিষ্ট হেমচন্দ্রের সঙ্গে পরধামে মধুসূদনের মিলন ঘটবে, কবি এই কল্পনা করেছেন—

জালা জুড়াইবে ভোগবিরামে রাজে রাজে কবি অমরধামে

স্বর্ণসিংহাসনে যুগল মিলন মধু করে ঘন মধু বরিষণ,

হেম সে বরষে কনককিরণ কোটি ছবি ফুটে কোটি গুণগ্রামে ।...

বিহারীলালের বহুগানই সাময়িকতাহিত । ভাওয়লাধিপতি রাজা রাজেন্দ্রনারায়ণ রাঘবাহাভ্রের মৃত্যু উপলক্ষে তিনি বেঁধেছিলেন এই গানটি—

কী গান শুনাইব কী গান শুনিবে আর

কী রাগে কী তান তুলিব গো

কী সুরে বাধিব তার ।

রবীন্দ্রনাথের বয়োজ্যেষ্ঠ বিহারীলাল সরকারের গীতিপ্রতিভা পৃথক আলোচনার উপযোগী ।^৯

৬. ‘হাস্য রে সেকাল হাস্য রে’

বাঙলা গানে সমসাময়িক ঘটনা কী পরিমাণ মূদ্রাচিহ্ন রেখে গেছে, কালান্তরের পাঠকের কাছে তার কিছু পরিচয় তুলে ধরা যেতে পারে । এই ধরনের বিভিন্ন কাব্যগীত যে বিশেষ ঘটনার উপর লেখা, সেই সকল ঘটনার স্মৃতি হারিয়ে গানগুলি ক্রমশ আধুনিক পাঠকের কাছে নিশ্চিহ্ন ও নিরর্থকতায় পর্ববসিত হয়ে উঠেছে । তারই মধ্যে কয়েকটি বিষয় ও প্রসঙ্গ আমাদের মনোযোগ আকর্ষণ করে । যেমন জর্নৈক অজ্ঞাত কবি তৎকালীন পৌর-নির্বাচন সম্পর্কে এই গানটিতে কটাক্ষ করেছেন—

আজ ভোট দিয়ে কাল ওপারে যেও উঠে

বাজাব ঠোটে ঠোটে নেব-টুটে পুটে

বলি ভালোয় ভালোয় পালাও আলোয় আলোয়
 নইলে মুন্সিল রোজ বসবে শীল
 চাটি ভিটে মাটি, থাকবে না ঘটিবাটি
 পালাতে হবে ছুটে একছুটে।

গানটি উপেক্ষনাথ মুখোপাধ্যায়ের ‘সংগীতকোষ’ সংকলনে আছে। নির্বাচনের প্রাকালে প্রদত্ত জনপ্রতিনিধিদের অন্তঃসারশূন্য মিথ্যা প্রতিশ্রুতি ও ছলনাকে বিদ্রূপ করে লেখা কয়েকটি ভোটগীত একাধিক সংকলনে দৃষ্ট হয়। উনিশ শতকের শেষদিকে নির্বাচন বিষয়ে কয়েকটি গ্রহসনও রচিত হয়েছিল।

বিভিন্ন গীতসংকলনে মত্তপান বিষয়ে একাধিক গানের সন্ধান পাই। বলা বাহুল্য অধিকাংশ গানের বিষয়বস্তু স্ববাসক্তির কুফল বর্ণনা অর্থাৎ নীতিমূলক। অনেকগুলি মাদকনিবারণী গীতের রচয়িতা ছিলেন ব্রাহ্মসমাজভুক্ত সংস্কারক ও প্রচারকগণ। এই ধরনের গানের কাব্যমূল্য বস্তুত অকিঞ্চিৎকর। উদাহরণস্বরূপ নববিধান ব্রাহ্মসমাজভুক্ত চিরঞ্জীব শর্মা ছদ্মনামে প্রখ্যাত কবি ত্রৈলোক্যনাথ সান্মালের এই নীতিগীতিটি—

ধরি ছুটি পাষ বলি গো তোমাষ
 ক্ষান্ত হও পিতা তাজ সুরাপান।
 দেখ গো একবার ডুবিল সংসার
 আমাদের প্রতি হয়ে কুপাবান।...

এই প্রসঙ্গে ত্রৈলোক্যনাথের লেখা ‘মনোহুখে হৃদয় বিদরে হাষ হাষ রে’, ‘ও ভাই মজো না সুরাপানে’, ‘সুরাদলনসংগ্রামে সাজ সবে বন্ধুগণে’, অজ্ঞাত কবিরচিত ‘আসিয়ে মাদকদানব’ এবং ‘অসার ঈশ্বর’ কেন কর সুরাপান’, প্যারীমোহন কবিরত্নের ‘খেও না খেও না ছুঁও না ছুঁও না মদ’ ইত্যাদি উল্লেখযোগ্য।^{১০} কৃষ্ণধন বিদ্যাপতির ‘তাজ সব জাত্যভিমান’ জাতিভেদ প্রথা বিষয়ে, ‘দারিদ্র্যদুঃখ দহনে দক্ষ’ গানটি দারিদ্র্যসম্পর্কে এবং ‘না জানি কার পাপাচার’ গানটি দুর্ভিক্ষ বিষয়ে রচিত। গানগুলি ‘সংগীতকল্পতরু’ প্রভৃতি সংকলনে থাকলেও ‘বাঙ্গালীর গান’ সংকলনে নেই। প্যারীমোহন কবিরত্ন ও আনন্দচন্দ্র দাস কলকাতার কলের জলের প্রচলন (১৮৬৭) ঘটনাকে স্মরণ করে গান লিখেছেন। শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর ও রাধানাথ মিত্র গ্যাসের আলো প্রচলন (১৮৫৭-৫৮) ঘটনাকে অভিনন্দিত করে গান রচনা করেছেন। সেদিনের গ্যাসের আলো আজ প্রাচীনকালের স্মৃতিচিহ্নে পর্যবসিত হলেও আলোচ্য

গানগুলিতে সেকালের বাঙালির বিশ্বাস জড়িত রয়েছে। গঙ্গার পোল (১৮৭৩) নিয়ে তিনকড়ি স্মৃতিরত্নের গান, টেলিগ্রাফ সম্পর্কে রাধানাথ মিত্রের এবং রেলওয়ে সম্পর্কে শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুরের গানগুলি পাণ্ডুর কাব্যসংকলনে শতাব্দী-অতীত নাগরিক জীবনের সশ্রদ্ধ বিশ্বাসের ভগ্নস্তূপ মাত্র। মুদ্রাযন্ত্রের উপর দমননীতি আইন প্রণয়নে ক্ষুব্ধ নীতলাকান্ত চট্টোপাধ্যায় লিখেছিলেন—

ছিল গো ভারত তব এক অধিকার
তাহাতেও বঞ্চিতপ্রায় হইলে এবার।
কোনরূপ উৎপীড়নে দহিলে পরাণ মনে
মুক্তকণ্ঠে স্বাধীনতা ছিল তব কাঁদিবার।
দুঃখদাবানলে দহি দুঃখের কাহিনী কহি,
একই উপায় ছিল শাস্তিবারি লভিবার
এমনই কপাল তোর দুঃখ দাহে দহি ঘোর
সে ঘোর দুঃখের কথা কহিতে নারিবে আর।

মতপ্রকাশের স্বাধীনতা আমাদের জন্মগত অধিকার। বিদেশী শাসন সেই মৌলিক অধিকারেও যখন হস্তক্ষেপ করে, কর্তৃত্ব নিপীড়িত জাতির মর্মজালা প্রথমে এই জাতীয় ক্ষুব্ধ সংগীতে-সাহিত্যেই আত্মপ্রকাশ করে, তারপর তীব্র আন্দোলনে বিস্ফারিত হয়। মুদ্রাশাসন তথা সংবাদপত্র দমন-আইনের প্রতি উদ্ভ্রা রাধানাথ মিত্রের ‘মানবকৌশলবলে জলিছে অনল জলে’ গানটিতেও আছে।

আনন্দচন্দ্র মিত্রের গানে বিষয়বৈচিত্র্যের সন্ধান মেলে। সংসারে শিশু ভূমিষ্ঠ হওয়ার ঘটনা থেকে জন্মদিবস পালন, বিবাহবার্ষিকী, মৃত্যুস্মৃতি-দিবস প্রভৃতি সাংস্কৃতিক অহুষ্ঠান অধুনা বঙ্গসংস্কৃতির অঙ্গীভূত হলেও উনিশ শতকে মুখ্যত ব্রাহ্ম সমাজের প্রেরণায় এবং ইংরাজি সভ্যতা ও সংস্কৃতির প্রভাবে ধীরে ধীরে আমাদের আলোকপ্রাপ্ত রুচিসম্পন্ন পরিবারগুলিতে এই জাতীয় অহুষ্ঠান গৃহীত হতে থাকে। এই প্রকার অহুষ্ঠান উপলক্ষে আনন্দচন্দ্র কয়েকটি গান রচনা করেছিলেন। আনন্দচন্দ্র-রচিত জন্মদিবসের গানের উদাহরণ—

আয় রে ভাই সবে মিলে সবাক্কেবে
আনন্দ-উৎসবে হই রে মগন।...

এই শুভদিনে এমন সময়ে এসেছিলেন ধরায় এদের লয়ে
পিতামাতা দৌড়ে বিগলিত স্নেহে হয়েছিলেন রে।...

ও ভাই করি যেন তাঁতে আত্মসমর্পণ।

ব্রহ্মসংগীতসংকলনগুলিতে এই জাতীয় সামাজিক অনুষ্ঠানবিষয়ক গীত যথেষ্ট আছে। এইগুলিকে ‘আনুষ্ঠানিক সংগীত’ বলা যেতে পারে।

কাব্যসংগীতের বিষয়বৈচিত্র্যে গঙ্গাধরের তুলনা নেই। গঙ্গাধর চট্টোপাধ্যায় রচিত গানগুলি পরবর্তীকালে খুব জনপ্রিয় হয়নি বলেই মনে হয়, কারণ অধিকাংশ সংকলনে তাঁর গীতসংখ্যা নামমাত্র, কিন্তু গীতহার গ্রন্থখানি থেকে কাব্যসংগীতের বিষয়বৈচিত্র্যের যে পরিচয় পাওয়া যায় তা নিঃসন্দেহে আকর্ষণীয়। যথা কংগ্রেস, পুরুষার্থ উপার্জনে স্বদেশবাসিগণের প্রতি উক্তি, ব্রিটেনের প্রতি ভারতভূমির উক্তি, বিজ্ঞান অনুশীলনবিষয়ক বহু সংগীত, শুক্র-গ্রহে জলীয় বাষ্পের আবিষ্কার, ভিক্টোরিয়ার জুবিলি, প্রিন্স অব ওয়েলসের ভারত আগমন, বিদ্যাসাগর, মহারানী স্বর্ণময়ী, ডাক্তার মহেন্দ্রলাল সরকারের নিদ্রাভঙ্গ উপলক্ষে, লর্ড রিপনের স্বরাজ শাসন, লর্ড রিপনের বিদায়, ক্রেও অব ইণ্ডিয়ার সম্পাদক মিঃ জেমস্ কটলেজ, হিন্দু মাতৃসন্তোষার্থে সিবিలిয়ান বিহারীলাল গুপ্তের হিন্দুরীতিঅনুসারে বিবাহ করায় ধন্যবাদ ইত্যাদি। শুক্র-গ্রহে জলীয় বাষ্পের আবিষ্কার সম্পর্কিত সংবাদ পাঠ করে গঙ্গাধর বেহাগে গেয়েছিলেন—

সাধিছে বিজ্ঞান বলে কী অদ্ভুত ব্যাপার
শুক্রগ্রহে আছে বারি হইল প্রকাশ তার।
এবে হয় অহুমান আছে জীববাসস্থান
ধরা ভিন্ন বিশ্বমাঝে অনন্ত প্রকার—
হবে কি কস্মিনকালে বিজ্ঞানসাধন বলে
বিবিধ জগৎবাসীর পরস্পরে সাক্ষাৎকার।

রচনারীতি ঈশ্বর গুপ্তের তুলনায় উৎকৃষ্ট নয়, কেবল ঐ অস্তিম পংক্তির ভবিষ্যৎহ
জিজ্ঞাসাটুকুর জগত্ই শতাব্দীর এই কূলে গানটি উল্লেখযোগ্য মাত্র।

গঙ্গাধর ব্যতীত ভিক্টোরিয়ার জুবিলি উপলক্ষে আরও কয়েকজনের গান পাওয়া যায়। কালীনারায়ণ গুপ্ত লিখেছিলেন—

ধন্য মা ভারতেশ্বরী তোমার গুণে যাই মা বলিহারি
তোমার গুণের রসে ভারত ভাসে জলে যেমন ভাসে তরী।...

কুঞ্জলাল নাগ ‘আজি কি কারণে ভারতগগনে উঠিছে মধুর তান’ গানটি রচনা করেছিলেন, ঐ একই উপলক্ষে। ১৮৬৮ সালে প্রকাশিত বেহারীলাল বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘দুর্গোৎসব’ নাটক থেকে গ্রাম্যকবি রচিত কুইনাইনের উপর একটি গান উদ্ধার করেছেন সাহিত্যের ঐতিহাসিক।^{১১} এটি কোনো কাব্যসংকলনে না থাকলেও বিষয়ের জ্ঞাত এক্ষেত্রে উল্লেখযোগ্য—

এসেছে যমের যম কুইনাইন

হল স্বপ্নে সে শাদা গুঁড়ো অল্লকালে সব চিন।

চিরতা করিত বটে জবে কিছু উপকার

সারিবে কি না সারিবে ছিল না স্থিরতা তার,

গুলঞ্চনাটার ফল ইদানীং হল বিফল

লক্ষ্মীদিলাসের লক্ষ্মী ছেড়ে গেছে অনেক কাল।

বঙ্গবাসী পত্রিকার প্রতিষ্ঠাতা বিদ্রূপ-উপন্যাসকার যোগেন্দ্রচন্দ্র বসু এবং স্বনামধন্য ইন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের কয়েকটি গান ‘বাঙ্গালীর গানে’ সংকলিত হয়েছে, অন্তত চোখে পড়েনি। এগুলির বিষয় কৌতুক হলেও সবই সমকালীন ঘটনার উপর ভিত্তি করে রচিত অর্থাৎ সাংবাদিক রচনা। বিজ্ঞাসাগর মহাশয় তাল-তলার চটি পায়ে দিবে যাত্ৰঘরে প্রবেশাধিকার পাননি, এই ঘটনা স্বরণে ১৩০৮ সালের ১৫ই চৈত্র বঙ্গবাসীতে রাম বসুর বিরহ পদের প্যারডি করে যোগেন্দ্রচন্দ্র বসু লেখেন—

মনে রইল সখে মনোবেদনা,

যাত্ৰঘরে যখন যায গো সে,

তারে যেতে দিতে দিতে আর যেতে দিলে না।

সরমে মরম কথা কওয়া গেল না।

যদি সাগর হয়ে সাধিতাম গোম্পদনারিকে

নির্লজ্জ সাগর বলি হাসিত সব লোকে,

সখে ধিক থাক আমাদের ধিক থাক বিধাতাকে

এ সাগর জনম যেন আর করে না।

পঞ্চানন্দ এই ছদ্মনামে ইন্দ্রনাথের অনেকগুলি প্যারডি গান বঙ্গবাসীতে প্রকাশিত হয়েছিল সমকালীন ঘটনাই যাদের ভিত্তি। কিন্তু কালের দূরত্বে আজ সেইগুলির কোনো মূল্যই নেই।

চ. ‘হরতি ঋতুর কুলে কলে তরতে পারি ডালা’

প্রকৃতির রঙ্গশালা। ষড়্ধ ঋতুর লীলানাটো মুখরিত হলেও ঋতু ও প্রকৃতিচেতনা। আধুনিক রোমান্টিক গীতিকবিতার লক্ষণ, প্রাচীন কাব্যে তার ব্যবহার অপ্রত্যাশিত। পদাবলীর ঋতু-প্রেক্ষিত অভিসারের ঐতিহ্যের সঙ্গে সংস্কারসূত্রে জড়িত মাত্র, স্তবরাং একালের কাব্যসংগীত আলোচনায অতদূর পর্যন্ত আমাদের যাওয়ার দরকার নেই। বাঙলা শক্তিগীতির আগমনী-বিজয়া পদগুলিই বাঙলা কাব্যসংগীতের সর্বপ্রথম ঋতুগীতি, প্রাকৃতিক সৌন্দর্যের প্রথম কাব্যগীতবর্ণনা। বঙ্গকুটিরপ্রাঙ্গণে বর্ষাবসানে প্রথম যে গুপ্তমেঘচুষিত নির্মল নীলিমার স্নিগ্ধ ছায়াখানি পড়ে, প্রভাতের শীতল হাওয়ায় দূর হিমালয়ের তরুণঙ্গরী-ছোঁওয়া হাহাকার হৃদয়ে চিরব্যথার অকারণ ঢেউ ঘনিষে তোলে, নখর শরৎ যে কয়েকদিনের উৎসবরাগিণী বাজিয়েই বিদায় নেয়, শূণ্য কাননে ঝরিয়ে দেওয়া শেফালি-সৌরভের স্বপ্নে কান্না মিশিয়ে তারই ছবি এঁকেছেন আঠারো-উনিশ শতকের বঙ্গীয় কবিবৃন্দ আগমনী-বিজয়া সংগীতে। বাঙলা দেশের সর্বশ্রেষ্ঠ জাতীয় উৎসব এই সোনার শরতকালেই অঙ্কুরিত হয়। যে উৎসবের আগমনী বাজে শঙ্খগুপ্ত কাশের বনে, জলভারাবনত নদীশ্রোতে যে উৎসবের সোনার তরীতে প্রবাসী প্রিয়জন ঘরে ফিরে আসে, আগমনী গান সেই উৎসবের বোধন। বিজয়া সেই অকালসমাপ্ত ঋতু উৎসবের ব্রহ্মলগ্নের দীর্ঘশ্বাস।

উনিশ শতকের বাঙলা কাব্যসংগীতে নতুন করে ঋতুচেতনা সংক্রামিত হয়েছে। শতাব্দীর মধ্যভাগ থেকেই প্রায় বাঙলা সাহিত্যে ধীরে ধীরে রোমান্টিক কবিমনের আবির্ভাব ঘটায় এবং প্রকৃতি সম্পর্কে মানবমনের নূতন সম্পর্ক প্রতিষ্ঠার কলে সংগীতেও তার প্রভাব পড়তে থাকে। তাই বিভিন্ন ঋতুর উপর এই পর্বের একাধিক কবি ঋতুবন্দনা গান রচনা করেছেন দেখতে পাই। প্রাক্রবীক্ষয়ুগের ঋতুসংগীতগুলিতে অবশ্য ঋতুর বাহ্যিক রূপদৃশ্য বর্ণনামূলক ভাষাতেই মুখ্যত প্রকাশিত, তদতিরিক্ত সৌন্দর্য এগুলিতে আশা করা যায় না। তথাপি ঋতুচেতনা যে বাঙলা কাব্যগীতে নতুন মাত্রাযোজনা তাতে সন্দেহ নেই। ‘সংগীতকল্পতরু’ ও ‘সংগীতকোষ’ সংকলনদুটি থেকে উনিশ শতকের কয়েকটি ঋতুগীতের পরিচয় দেওয়া হচ্ছে।

কবিনাট্যকার রাজকৃষ্ণ রায় কয়েকখানি ঋতুর গান রচনা করেছিলেন।

অধিকাংশ গানই বর্ণনামূলক ভাবে হুঁরে ও শব্দব্যবহারে ঐতিহ্য গানের আবহে বিশেষ ঋতুর আমেজটি ফুটে উঠেছে। গ্রীষ্মের দাবদাহ, তপ্ত নিশ্বাস ও তৃষ্ণাতুরতা বৃন্দাবনী সারঙের সুরে এইরকম—

প্রথর তপন ইহার আসন জলন্ত অনন্ত বসন ।

তপ্তসমীরণ চামর বীজন রণভূ মরুভূ ভীষণ ।

ধরা কাঁপে ভষে ইহারে দেখিয়ে নিঝর তটিনী যায় শুকাইয়ে

তরু ছাতি পড়ে লতিকা লুটিয়ে জীবের আকুল জীবন ।

নাট্যকার রামনারায়ণ তর্করত্নও দুটি গ্রীষ্মের গান রচনা করেছিলেন। উভয় রচনাই গ্রীষ্মের খরতাপ রোদ্রজ্বালার ভাবটি মোটামুটি বর্ণনামূলক রীতিতে ফুটিয়ে তুলেছে। প্রথমটি সারঙে ও দ্বিতীয়টি বিলাওলে বাঁধা, গানের প্রথমটির কণ্ঠ্য ছত্র—

ভান্ডতাপে তাপিত ধরণী

বিহগ সব হষে নীরব হরে কাল অমনি ।

হইল শ্রান্তর ফুল ফুলদল,

স্বখী কেবল নীরে নলিনী পতিসোহাগে চারুহাসিনী ।

নিভৃত শীতলবনে মৃগনিকর প্রবেশ করে

কাতর সুরে মাথার উপরে ডাকে চাতকিনী ।

দহিছে চরাচর খরতর কিরণে

পথিকগণে ছায়াবিহনে বাঁচে কেমনে,

শাপে তপনে যমসম গণি ।

প্রিয়নাথ মল্লিকের গ্রীষ্মের গানটি সারঙের সুরে বাঁধা, মনে হয় সারঙের মধ্য দিয়ে গ্রীষ্মের ক্রান্তি ও তৃষ্ণাকে নিপুণভাবে ফুটিয়ে তোলা যায়। প্রিয়নাথের গান পূর্বের গ্রীষ্মগীতগুলির মতই বর্ণনামূলক। যেমন—

ভান্ড রুশানু তনু ধরিল ।

দিক্দিগন্ত দহে নিতান্ত জলাশয় শুষিল ।

হইয়ে ক্রান্তমন, শ্রান্ত পান্থজন পথভ্রমণ সব ত্যজিল

তরুচরণ সার করিল ।

ভুলিয়ে নবতৃণ গোবৎস হরিণ ছায়াতে লীন যেন হইল

জলে মহিষদল ঝাঁপিল ।

নীরব সারীভূক খুলি চঞ্চু মুখ যত শাবক জল যাচিল

দীন চাতক মেঘে ডাকিল ।

কম্পিত ধরা যেন দৃষ্ট হয় হেন বহি বাহন করে অনিল
জল অনলসম ভাঙিল ।

ভীষণ হেন দিনে কে গো নারীসনে নদীপুলিনে ধীরে চলিল
হেরি নয়ন মন মোহিল ।

স্বরেজ্জশচী যেন ভূমে করে ভ্রমণ কোলে নন্দন রূপে উজ্জল
আহা কমলমুখ শুকাল ।

বর্ষা চিরকালই কবিদের প্রিয় ঋতু । যদিও রবীন্দ্রনাথের পূর্বে ঋতুসংগীতে
রূপসৃষ্টিতে সাংকেতিকতা ও সৌন্দর্য-গভীরতার পরিচয় দুর্লভ । পুনরায় রাজকৃষ্ণ
রায়ের মেঘ রাগে বর্ষাগীতটি উল্লেখযোগ্য—

চমকে চপলা অনলের ঝলা ঝলকি ঝলকি উঠিছে
হুড়ু হুড়ু হুড়ু হুড়ু হুড়ু হুড়ু গরজি জলদ ছুটিছে
ঝর ঝর ঝরে মেঘবারি ঝরে কক্কণ্ডে বাজ পড়িছে ।

আর একটি বর্ষাসংগীত গিরিশচন্দ্রের রচনাভঙ্গিকে স্মরণ করায়, যদিও ‘সংগীত-
কোষে’ অজ্ঞাত বলে উল্লিখিত, এই পদেও বর্ষার বহিঃপ্রকৃতির রূপটিই প্রাধান্য
পেয়েছে—

গভীর মেঘদল গরজে বাজে বাজে গ্রাণে
থেক না থেক না থেক না থেক না দূরে
চাহি চুমিতে মুখসরোজে চমকি চাকি চুকি
চমকি চমকি চুকি চপলা মন উতলা
নীরদ ঢালিছে ধারা তরতর ঝরঝর চমকি শিহরে বন
নয়ননীরধারা নেহার কাতর কুলিশ কঠোর কত বাজে ।
বাজে বাজে না জেনে না বুঝে তোরই প্রেমে মজে ।

রাজকৃষ্ণ রায়ের একটি শরতের গান ঋতুর হরিৎ মাধুরীটি ফুটিয়ে তুলেছে—
চাঁদের মুকুট শিরে যবধাতু শীঘ্র ধরে
হরিত বসন পরে শরৎ ঋতু সাজে ।
সরসে কমল ফোটে মধুলোভে অলি জোটে
মধুমক্ষী রত হল মধুচক্র কাজে ।

সাধারণত হেমন্ত ও শীত সাহিত্যে অপাংক্ত্যের, সংগীতেও উপেক্ষিত । তথাপি
রবীন্দ্রনাথের পূর্বে কাব্যসংগীতে হেমন্ত ও শীতের মঙ্গলগান রচনা করেছেন
রাজকৃষ্ণ রায় । হেমন্ত বর্ণনায় ঋতুর একটি চিত্রকল্প রচনা করেছেন কবি—

নিবিড় অরণ্য মাঝে হিমকুন্ড লয়ে সাজে

চতুর্থ হেমন্ত ঋতু হরিত বসনে

ঝরিছে শিশিরধার গাঁথিয়ে মুকুতাহার

ভূগগলে দোলাইছে প্রকৃতি যতনে ।

শীতঋতুর গানখানিও সংক্ষিপ্ত ইঙ্গিতময় এবং স্মরচিত—

হিমাদ্রিশিখরে হিমানী উপরে ধাও রে শীতঋতু ভীষণ ছত্যাশ

ক্ষীণ দিনমণি কনকনকনি শনশনশনি বহে বাতাস ।

ধরধরধর কাঁপে চরাচর কুহেলিকাঢাকা নীল আকাশ ।

কিন্তু সেই তুলনায় হরিমোহন রায়ের বসন্ত ঋতুগীতটি আলাংকারিক বর্ণনায়
পর্যবিস্ত । যথা—

বসন্ত নিত্যন্ত সখী সুখকর সে জনে

যে যুবতী পতিসহ আছে সুখমিলনে

পতি যার পরবশে কে তাহারে ভালবাসে

সদা নেত্র নীরে ভাসে মদনেরই তাডনে

প্রফুল্ল কুসুমচয় জ্ঞান হয় বিষময়

বিরহিণী কত সয় প্রাণপতি বিহনে ।

অজ্ঞাতনামা কবিরচিত শীত ও হেমন্তবিষয়ক দুটি গান ‘সংগীতকোষে’ সংকলিত
হয়েছে । দুটি রচনাই ঋতু প্রকৃতির কবিত্বময় বর্ণনা । হেমন্তের গানটি—

তোরই আশে হের বেশভূষা পরি দাঁড়ায়ে রয়েছে উষা

হেরিতে সাধ তব রঞ্জিতে অধরে

আদরে এমন দাঁড়ায়ে উষা তোরই তরে ।

তোরই আশে ।

প্রাণমন মম আশে বিলাসে ভাসে ভাসে

নীহারহার পরি ঝরঝর তরতর

ঝরিছে মুকুতাপাতি

রঞ্জিত কুসুমিত রমিত মোহিত বনরাজি

হেমন্ত হিলোলে হেমশীর্ষ দোলে প্রাস্তরে তরঙ্গমালা

হেলাদোলা অঙ্গতরঙ্গিত হেরিতে পিয়াস বিভোলা ;

কপোতকপোতী কত সোহাগে, কহিছে কথা

ব্যাকুল খেলিতে ভাসিতে সমীরে হেমকিরণ মাখি সাজি ;

পাখি জাগে মাতি তরুণ রাগে গাহিছে পবন কাকলি বহে,
গাহিছে পাখি অতুরাগে তোমারে ধরি
বদন রাগ হেরি নয়নে নয়ন অভিলাষে ।

শীতের ক্লান্ত উদাস সন্ধ্যার পটভূমিকায নরনারী-প্রেমের একটি বিধুর ছবি—
হের ধূসর দিশা

ধূসর ধূমরাশি নিবিড কুয়াশা আদরে করিছে মানা
যেও না যেও না নিশা যুবক-যুবতী সাধ রহিল
রহিল তোমারই বিধুমুখ-স্বধাপান তৃষা ।...

গিরিশচন্দ্রের অনেকগুলি ঋতুগীতের সন্ধান মেলে, যেগুলি কবিত্বগুণে সৌন্দর্য-
বর্ণনায় আধুনিক কাব্যসংগীত হয়ে উঠেছে । গ্রীষ্মের বর্ণনাটি এইরূপ—

টলে লাল রবি টলে লাল রবি
লাল তোমারই বদনছবি ।
লাল আভা নয়নে গগনে লাল মেঘদল
রবি টলে টলে টলে চলে জলে
চাহি ফটিকজল চাতক কাতর
থাকি থাকি পাখি সবরুণ বোলে দে জল দে কত নিদ্রা হবি ।
চুতলতিকাদল ধীরে সমীরে দোলে ডাকি কহে পাখি ছলে,
পিও পিও বারি মোহন মোহিনী হের মোহিনী মাধুরী মাধবী ।

বসন্তবর্ণনাটিও গিরিশচন্দ্রের গীতপ্রতিভারই অন্তরূপ—

স্বরে তোর মন মেতেছে কোকিলে ঐ কুহরে
গাঁদা গোলাপ হার গেঁথেছে চেয়ে আছে তোর অধরে ।
কিশলয় কাঁপিছে মলয় তোরে কথা কয় আমোদভরে ।
বয় ধীরে সৌরভবায় গা ছুঁয়ে তোর যায় আদরে ।
গুঞ্জরে ঐ ভ্রমরা ফুলে টলে ধায় বিভোরে ।
চায় তোরে মনবিভোরা আঁখি বিভোর তোরে হেরে ।

বাঙলা কাব্যগীতে ঋতুগীতগুলি স্বনির্ভরতা অর্জন করতে পারেনি, কিন্তু ঋতু-
সচেতনতার প্রথম উদাহরণ হিসাবেই এগুলি আমাদের ঐতিহাসিক দৃষ্টি
অতিক্রম করতে পারে না ।

১। ‘ভারতীয় সংগীতমুক্তাবলী’ অনুযায়ী রাসবিহাবী মুখোপাধ্যায়ের গানগুলির বিষয় নির্দেশ দেওয়া আছে। (১) ‘মনোহুঃ কব কার’—অনুচা কুলীন কন্তাগণের উক্তি। (২) ‘আর আমার কাজ কি বিয়ের সাজ পরিয়ে বৃদ্ধকালে’—শিশু বরের প্রতি বৃদ্ধার উক্তি। (৩) ‘বাই লো সই ঐ অম্বরে বড় হেরে ডরে মরে’—বৃদ্ধ বরের প্রতি বালিকার উক্তি। (৪) ‘কার পানে বা চাবে পিতঃ এ দুঃখিনী কুলম্বরে’—স্বরণোপুখ পিতার প্রতি অনুচা কন্তার উক্তি। (৫) ‘বহুদিন পরে এসেছি চিনি না কে! শশুরবাড়ি’—কোন বহুবিবাহকারী স্ত্রীকে মাতৃসম্বোধন। (৬) ‘আরপো আমরা কুলীন বাড়ির বিয়ে’—কুলীন কুমারীগণের বিবাহদর্শনে দর্শনার্থী প্রতিবেশিনীগণের উক্তি

২। ‘সংগীত মুক্তাবলী’র মতে গানটি ঐলোক্যনাথ সান্তালের রচনা, ‘বিষয়সংগীতের’ মতে প্যারীমোহনের

৩। জগৎচন্দ্র দাস—পৌনা সংগীতমালা, ১৩১৮ প্রথম সং, ১২২২ বর্ষ সং চট্টগ্রাম

৪। খ্যাতিসংগীত—রবীন্দ্রকুমার দাশগুপ্ত। দেশ ২২ জ্যৈষ্ঠ ১৩৬১ (২১বর্ষ ৩২ সংখ্যা) পৃ ৪১১। উপেন্দ্রনাথের ‘সংগীতকোষ’ প্রথম সংস্করণে (১৩০০) ‘খ্যাতিসংগীত’ শব্দটি নেই, আছে ২য় সংস্করণে (১৩০৬)

৫। কোনো কোনো সংকলনে দ্বারকানাথ বিজ্ঞানভূষণের নামে এই পদটি ঈষৎ পাঠান্তরসহ পাওয়া যায়—

হে নিরদয় নীলকরণ

আর সহ না প্রাণে এ নীল হৃদয়।

কৃষকের ধনে প্রাণে দখিলে নীল আগুনে

গুণরাশি কি কুদিনে কল্পে হেতা পদ্যার্পণ...

তৎকাল-প্রচলিত এই গানগুলি নীলদর্পণের দ্বিতীয় সংস্করণে সংকলিত হইয়াছিল, সেই সময়ে সম্ভবত কোনো কোনো গীতসংকলনকার দীনবন্ধু নামে এগুলি প্রচার করেছেন

৬। ‘বাক্সালা নাটকের ইতিবৃত্ত’ (১৩৫৪), ডঃ হেমেন্দ্রনাথ দাশগুপ্ত গানটিকে গিরিশচন্দ্রের নামে সমর্পণ করেছেন

৭। হাবড়া নববিধান ব্রাহ্মসমাজ থেকে প্রকাশিত ‘গরীবের গান’ (১৮২২ শক) সংকলন প্রস্তাব। এই গ্রন্থটি ব্রহ্মানন্দ কেশবচন্দ্রকে উৎসর্গ করা। এর অধিকাংশ গানই কেশব-প্রণীত

৮। “সাহিত্যসম্মিলন—যে সকল অবস্থাহীন বাঙালী লেখক-গ্রন্থকার সাহায্যপ্রার্থী তাঁহাদের সাহায্যসংকল্পে কলিকাতার সাহিত্যসম্মিলন প্রতিষ্ঠিত হয়”—‘বাক্সালীর গান’ পৃ ৮০০

৯। সাহিত্যসম্মিলনের অধিবেশন উপলক্ষে বিহারীলাল সরকার এই গানগুলি রচনা করেন—‘মা মা আবার কিবা মধুর বীণা বাজালে’, ‘কেন নীরব কুঞ্জকূটের কোকিল আর নাহি গায়’, ‘চমকে চিকুর ঘন নিশীথ অম্বরে’। ‘সাবিত্রী লাইব্রেরি’র অধিবেশন উপলক্ষে তিনি লিখেছিলেন ‘বহি জেগেছ মা আর ভুল না আর ভুল না’

১০। সুরাগান নিবারণী আরও কয়েকটি গান—তোমারে যে জন করেন গ্রহণ তাহার কখন ভাল নাহি হয়—হরনাথ বসু; বাছা বলিরে অকালে জীবন দিও না (ভারতবাসতার উক্তি)—হরিনাথ মজুমদার; হায়রে তোমার হাতে ধরে করিরে মানা—হরিনাথ; কেমনে ভারতের পাপ সুরাস্রোত প্রবেশিল—গোবিন্দচন্দ্র দাস; বিভো কত দুঃখ দিবে আর বল—গোবিন্দচন্দ্র; সুরা ও সুরাগারী এই দুই পক্ষের একটি নাটকীয় সংলাপগীত—গোবিন্দচন্দ্র, ইত্যাদি।

১১। সুরনার সেন—বাক্সালা সাহিত্যের ইতিহাস, ২য় খণ্ড

১২। গোপাল বারিকে শব্দের টীকা লেখা আছে দ্বারবান

দ্বিতীয় পর্ব : রবীন্দ্রসংগীত

উচ্চ আসন না বহি রয় নামব নীচে,
ছোটো ছোটো গানগুলি এই হড়িয়ে গিছে ।
কিছু তো তার রইবে বাকি
তোমার পথের ধূলা ঢাকি,
সবগুলি কি সন্ধ্যা-হাওয়ার বাবে ভেসে ॥

রবীন্দ্রনাথের কাব্যসংগীতের ভূমিকা

১

রবীন্দ্রসংগীত—মাত্র কটি অক্ষরের মধ্যে একটি অলৌকিক প্রতিভা কী বিপুল বিশ্বে স্তম্ভিত হয়ে আছে। ভূপৃষ্ঠগভীর অঙ্গারস্বপ্নের সহস্র সহস্র বৎসরের চাপে যেমন একখানি হীরকখণ্ড জলে ওঠে, কত লক্ষ বৎসরের তপস্কার ফলে যেমন একটি আনন্দমাধবী ফুল ফুটে ওঠে, রবীন্দ্রসংগীতকে তারই সঙ্গে তুলনা করা যায়। অলঙ্কার বঙ্কের আঁচলে ঢাকা আনন্দচ্ছবি যেন স্ফুর হয়ে কবির গানে ফুটে উঠেছে। দূরযুগান্তরের বসন্তকাননের একটি বেলার হাসির সঙ্গে, কোন নন্দনকাননের পথভোলা বৈরাগীর একতারার সঙ্গে তার তুলনা। রবীন্দ্রনাথের সৌবকর আমাদের জীবনকে নানাভাবে স্পর্শ করেছে, সূর্যকরঘাতে শৈলতুষারের মত বিগলিত হয়েছে আমাদের জীবন। কিন্তু তাঁর সমস্ত সাহিত্যশাখার মধ্যে সংগীতই সেই সোনার কাঠি যার স্পর্শে ঘুমন্ত রাজকুমারী চকিতে চোখ মেলে চায়। সংগীতের প্রভাবই আমাদের জীবনে সর্বাধিক। বহুগা রবীন্দ্রপ্রতিভা কথাসাহিত্য নাটক ইতিহাস বিজ্ঞান প্রবন্ধ শিক্ষা সর্বত্র প্রসারিত হলেও শেষ পর্যন্ত রবীন্দ্রনাথ তাঁব একটি মাত্র পরিচয়কেই সত্য বলে স্বীকার করেছেন—তিনি কবিমাত্র। জগতের আনন্দযজ্ঞে তিনি নিমন্ত্রিত অতিথি, তুণে-পুলকিত এই মৃদয় বহুধরার প্রতি তাঁর বীণার একটিমাত্র ঝংকার—‘লাগল ভালো মন ভালো। এই কথাটাই গেয়ে বেড়াই’। কবিজীবনের পবন বাণীটি একমাত্র সংগীতের মধ্য দিগেই তিনি অনায়াসে বলতে পেরেছেন। শৈশবের প্রথম ছন্দসচেতন দিনগুলি থেকে জীবনের শেষ প্রহরগুলি পর্যন্ত তিনি কাব্যলক্ষ্মীর কাছে কখনও কপটতা করেননি। সেই কাব্যলক্ষ্মী চরণ রাখেন সুরের কমলটির উপর। সৌন্দর্যপ্রিয়তা ও সীমার রেখাতে অসীম অনির্বাচনীযের চকিত রহস্যস্ফূরণ প্রত্যক্ষ ও অনুভব করাই গীতস্তরুরূপে তাঁর সাধাসাধনতত্ত্ব। বিশ্বের রহস্য তাঁর কাছে কখনও নিঃশেষ হল না। প্রেম তাঁর কাছে চিরকালই দেহের গুণন অপসারিত করে ইস্রলোকের অমৃতবারির বার্তা বহন করে এনেছে। প্রকৃতি তাঁর কাছে দূর প্রতিবেশী নয়, জীবজগৎ ও জড়প্রকৃতির মধ্য দিয়ে একই প্রাণধারার প্রবহমাগতা তিনি স্বীকার করেন। কবিজীবনে এই আদর্শ ও প্রত্যয় তাঁর সংগীতেই অন্তরঙ্গ ও নিবিড় হয়ে

বেজেছে। পৃথিবীর সৌরপরিক্রমার মধ্য দিয়ে, ঋতুর আবর্তনের মধ্য দিয়ে, যুক্তিকার তলদেশচারী বীজের অঙ্কুরোদগমের মধ্য দিয়ে কবি তাঁর জীবন-বিবর্তনের যে রহস্য অঙ্কভব করেন, তার সংবাদ তাঁর গানেই নিহিত। তাঁর প্রেমসংগীতে তিনি অনন্তজন্মবাহিত লীলায় বিশ্বাসী, ঋতুর গানে তিনি আষাঢ়ের মধ্যে যুগান্তরের বর্ষণমুখরতাকে প্রত্যক্ষ করেন। তাঁর গানই বর্তমানের সঙ্গে দূর অতীত ও অনাত্মকালের মধ্যে সেতু বেঁধেছে। গানের স্বর দিয়ে মানবের জীর্ণবাক্যকে কবি অর্থবন্ধনমুক্ত ভাবের স্বাধীনলোকে উত্তীর্ণ করে দিয়েছেন, ক্ষণস্থায়ী নরজন্মকে মহৎ মর্যাদা দান করেছেন। কাব্য সংগীত নাটক উপন্যাস গল্প প্রবন্ধ চিত্রকলা প্রতিটি শিল্পের সোপানের উপর চরণ রেখে তিনি এক পরম নন্দনতীরে উপনীত হয়েছেন যেখানে শিল্পের কোনো গোত্র নেই, কোনো সংকীর্ণ সংজ্ঞা নেই। তুচ্ছের মধ্যে পরম মূল্য আবিষ্কার, স্থূলের মধ্যে সূক্ষ্মের রাগিণী-অন্বেষণ, সামান্যের মধ্যে অসামান্যের হিরণকিরণ লাভ, রূপের পাত্রে অরূপ মধুপিপাসাই তাঁর সংগীতসাধনার চূড়ান্ত সাফল্য। নিরবধি কাল ও বিপুল পৃথিবীর নিকট শেষ পর্যন্ত তাঁর কোন সৃষ্টি অবিনশ্বর হয়ে থাকবে, এই ধারণা করা সীমাবদ্ধ ভৌমণোলিক জীবের পক্ষে দুঃসাধ্য, কিন্তু মনে হয় তাঁর সমগ্র সৃষ্টির মধ্যে তাঁর সংগীতগুলিই পূর্ণতম সৃষ্টি। জীবনের সকল আনন্দবেদনাকে স্পর্শ করে, তুচ্ছ-বৃহত্তের মালা গোঁথে এই গান অসীম অব্যক্তের কর্ণহার হয়। এই বিষয়ে চরম পরিচয় আছে নিম্নোদ্ধৃত মন্তব্যে—

“বাঙলাদেশ গানের দেশ। বাউল ভাটিয়ালি কীর্তন কত না গানের ধারা প্রবাহিত হচ্ছে এদেশে, কোনও ধারা দীর্ঘ, কোনও ধারা হ্রস্ব, কোনও ধারা চঞ্চল, কোনও ধারা মধুর। কোনও ধারার উৎপত্তি মালভূমি থেকে, কোনও ধারা বা চিরতুষার-শিখরসঙ্গাত। এই সব সংগীতপ্রবাহের চরিতার্থতা রবীন্দ্রসংগীতে, এর মধ্যে সকলের স্বাদ পাওয়া যাবে। রবীন্দ্রসংগীতে একাধারে হিমালয়ের তুষার আর তুষারগলা বারি। একদিকে আমাদের প্রাত্যহিক সামগ্রী আবার আর একদিকে প্রাত্যহিক সীমার উর্ধ্বে। শ্রেষ্ঠ শিল্পের এই লক্ষণটি রবীন্দ্রসংগীতের মর্মগত গুণ। হিমালয়ের তুষারমালায় দিকে তাকিয়ে দেখতে দেখতে আত্মবিস্ময় দর্শকের মনে হঠাৎ প্রশ্ন জাগে, এসব কি পাখির জগতের অন্তর্গত না অলৌকিক জগতের ঐশ্বর্য? এ সব কি সুদীর্ঘ কার্যকারণ-মালার পরিণাম কিংবা বিধাতার অবাচিত রূপার দৃষ্টিভিঙ্গা! আদৌ এসব কেমন

করে সম্ভব হল? রবীন্দ্রসংগীত সম্বন্ধেও এরকম বোধ হয়ে থাকে। ইমালকেনে তুমার দেখে যেমন আমরা অভিভূত হই রবীন্দ্রসংগীতেও তেমনি অভিভব সৃষ্টি করে মনের মধ্যে। ঐ সুরের গুঞ্জন শুনতে শুনতে মনে হয় যে, অদৃশ্য যবনিকা-খানা চরাচরের শেষ রহস্যকে চিরাক্ষর করে দোহলামান, হঠাৎ যেন কোন বাতাসে তার একটা প্রাস্ত অপসারিত হয়ে গেল, আর চোখে পড়ল আকাশের ‘নক্ষত্রের অক্ষৌহিণী থেকে অরণ্যের পতঙ্গ অবধি’ মহাশোভাযাত্রায় আবদ্ধ হয়ে দুর্গিরীক্ষ্য কোন এক তীর্থভ্রমুখে চলেছে, তারই শেষের দিকে আমার মত অভাজনেরও একটুখানি স্থান আছে। তখন বুঝতে পারা যায় জীবনের অর্থ, সংগীতের সংগতের সকলের সঙ্গে নিজেকে একত্র দেখে মনে হয়, ‘ধন্য হল ধন্য হল মানবজীবন’।”১

২

রবীন্দ্রসংগীতের উৎস খুঁজতে গেলে ঊনবিংশ শতাব্দীর কাব্যসংগীতের ইতিহাসেই প্রবেশ করতে হবে। কবিগানের অবসানপর্বে বাঙলার নাগরিক জীবন তখন টপ্পা-চপ-যাত্রা-পাঁচালির সুরে আব্বিবিব্বল, ধ্রুপদের চর্চায় সমাহিত, অন্যদিকে শৌখিন বাউল গানের সুরে মুগ্ধ। ব্রহ্মসংগীতের নূতন আবিস্কৃত ধারায় পুলকিত। রবীন্দ্রনাথ আমাদের সংগীতের সেই নবজাগরণ পূর্বেই আবিস্কৃত হয়েছিলেন। সংগীত ও কবিতা তখনও স্বতন্ত্র পথ ধরেনি, অর্থাৎ সুরবিহীন কবিতা রচনার ঐতিহ্য প্রতিষ্ঠিত হলেও কাব্যসংগীত রচনায় ঊনিশ শতকের প্রায় প্রতি কবিরই উৎসাহ ছিল। প্রাচীন বাঙলা সংগীতের সংকলন-গুলিতে ঝাঁদের নাম পাই তাঁরা অবিমিশ্রভাবে গীতিকার নন, বাঙলা কাব্যের ইতিহাসেও তাঁদের অনেকের নাম আছে। কবিরাই সর্বাধিক গান রচনা করেছেন, কারণ সংগীতের কাব্যরূপের সঙ্গে গীতিকবিতার পার্থক্য ছিল না। পরন্তু সুরাশ্রিত গীতিকবিতা সুরহীন গীতিকবিতা অপেক্ষা অধিকতর জনপ্রিয়তা লাভ করে, কণ্ঠে কণ্ঠে প্রবমান হয়, শ্রবণে বিহার করে—এই উদ্বেজনাও কবিদের কাব্যসংগীত রচনায় প্রণোদিত করেছে। ব্রহ্মসংগীত-রচনাকারীদের উদ্দেশ্য ঠিক গীতিকবির ছিল না। তাঁরা ধর্মপ্রেরণার বশীভূত হয়েই এই জাতীয় গান রচনা করেছিলেন। মোটের উপর কথা ও সুর, গীতিকবিতা ও সংগীত যখন বাঙলা সাহিত্যের আধুনিক কালে পরস্পরের সহযোগী, তখনই সংগীতকার রবীন্দ্রনাথের আবির্ভাব।

প্রথম যৌবনে ‘সংগীত ও ভাব’ নামক একটি প্রবন্ধে রবীন্দ্রনাথ তাঁর পরবর্তী সংগীতসৃষ্টির গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকাটি ব্যক্ত করে দিয়েছিলেন। সেখানে তিনি বলেন যে, ভাব প্রকাশ করাই সংগীতের মুখ্য উদ্দেশ্য, রাগরাগিণীর ত্রিম্বাকলাপ বিস্তার নয়। এ উক্তি স্বভাবতই কবির, সংগীতশিক্ষার্থী বা শাস্ত্রজ্ঞের নয়। কবি লিখেছিলেন যে, গায়করা সংগীতকে যে আসন দেন, কবি তদপেক্ষা উচ্চ আসন দেন—“তঁাহারা সংগীতকে কতকগুলি চেতনাহীন জড সুরের উপর স্থাপন করেন, আমি তাহাকে জীবন্ত অমরভাবের উপর স্থাপন করি। তঁাহারা গানের কথার উপর সুরকে দাঁড় করাইতে চান, আমি গানের কথাগুলিকে সুরের উপর দাঁড় করাইতে চাই। তঁাহারা কথা বসাইয়া যান সুর বাহির করিবার জন্ত, আমি সুর বসাইয়া যাই কথা বাহির করিবার জন্ত।” (জ্যৈষ্ঠ ১২৮০, ‘সংগীতচিন্তা’য় সংকলিত)

বস্তুত কবিরই রবীন্দ্রসংগীতের মুখ্য প্রেরণা, এইজন্তই রবীন্দ্রসংগীতকে আমরা বাঙলার সর্বশ্রেষ্ঠ কাব্যসংগীতরূপে গণ্য করি। ইন্দিরা দেবীচৌধুরাণী ‘হিন্দু সংগীত’ গ্রন্থে লিখেছিলেন—‘সুর বাদ দিলে কথা সংগীতের এলাকা ছাড়িয়ে কবিতার রাজ্যে গিয়ে পড়ে’। বাঙলাদেশ কবিতার দেশ বলেই এখানে সংগীতে কাব্যের প্রভাব সর্বাধিক। রবীন্দ্রসংগীতের জটিল বিশেষজ্ঞের একটি মন্তব্য এখানে প্রাধান্যযোগ্য—

“গানের কাব্যাংশ বাঙলা গানে উপেক্ষিত নয়। রবীন্দ্রনাথের গানের শ্রেষ্ঠত্বের অত্যন্তম ব্যঞ্জনা হচ্ছে গানের কথার সঙ্গে গানের সুরের অল্পম মিলনে। গানের কথাগুলি যে বসস্থি করছে গানের সুর সেই সেই কথার না বলা অনির্বচনীয় সুরের অনির্বচনীয় আকৃতির মধ্যে মুক্তি দিচ্ছে, মেলে ধরছে। গানের কথাগুলিকে গানের সুর অঙ্কুর করে নিজের ঐশ্বর্য প্রকাশ করছে না, কিংবা কথাগুলি নিজেদের প্রাধান্য ত্যাগ করছে না। কথার ভাব ধ্বনি ও ছন্দ, সুরের ভাব ও তার ছন্দের সঙ্গে এক হয়ে গেছে। রবীন্দ্রনাথের গানে গানের কাব্যাংশ যে লোকে গিয়ে পৌঁছেচে, রসের সেই নন্দনলোকে সুরের মন্দাকিনী সুরের অলগ চেউ নিয়ে কথাগুলিকে ঘিরে বয়ে চলেছে। কবিতার রস ও সুরের রস আলাদা হলেও রবীন্দ্রনাথের গানে এই দুই রসের মিলন ঘটেছে। গানের কথা ও সুর এক হয়ে গেছে অসামান্য সৃষ্টির সের রসায়নে।”

রবীন্দ্রসংগীতের আলোচনায় এ পর্যন্ত তাঁর সুরের বৈচিত্র্য সম্পর্কেই যথোচিত

বিশ্লেষণ হয়েছে, কিন্তু সাহিত্যের দিক থেকে তাঁর কাব্যসংগীতের সামগ্রিক বিচার হয়নি। ‘রবীন্দ্রসংগীত বলিতে যে অলৌকিক গীতিকবিতা বুঝায়’, অধ্যাপক প্রমথনাথ বিশীর ভাষায়^৩, সেই অলৌকিক গীতিকবিতাকে রবীন্দ্রনাথের অন্ত্যন্ত কাব্যগ্রন্থ ও গীতিবৈশিষ্ট্যের সঙ্গে তুলনা করা হয়নি। সাহিত্যের ইতিহাসকার রবীন্দ্রসংগীতের আলোচনায় তাই বলেছিলেন, “রবীন্দ্রনাথের ভাবে এবং রূপে কবিতায় ও গানের মধ্যে যে পার্থক্য আছে তাহা সহসা নজরে পড়িবার নয়। তাই রবীন্দ্রসাহিত্যের ধারাবাহিক আলোচনায় গানের যে বিশেষ সাহিত্যিক মূল্য আছে তাহার বিচার সাধারণত কেহ করেন না”।^৪

অবশ্য গানকে সাহিত্য হিসাবে বিচার করার বাধা আছে। স্বরের সহায়তায় গান আপনার বাগ্‌বন্ধের ভুচ্ছতাকে অনেক সময় অবহেলা করে, স্বরের পাখাতে ভব দিগেই গান নন্দনলোকে উড়ে যায় এ ধরনের কথা আমরা প্রায়ই ব্যবহার করে থাকি। গানের কবিত্ত আপনার দানতাকে স্বরের মধ্যে ঢেকে রাখে, এমনকি কথাসর্বস্ব বাণীময় গানের ছন্দোম্পন্দ, প্রকাশের ক্রটি, চারুত্বের অভাব সবই তার সাংগীতিক আবেদনের সম্পূর্ণতার কাছে আয়ত্নসমর্পণ করে। রবীন্দ্রনাথ নিজে চিত্রাঙ্গদার ভূমিকায় লিখেছিলেন যে, ‘এই জাতীয় রচনা স্বভাবতই স্বর ভাষাকে বহুদূর অতিক্রম করে থাকে, এই কারণে স্বরের এক না পেলে এ বাণ্য এক ছন্দ পঙ্গু হয়ে থাকে। কাব্য-আবৃত্তির আদর্শে এই শ্রেণীর রচনা বিচার্য নয়। যে পাখির প্রধান বাহন পাখা, মাটির উপরে চলার সময় তার অপটুতা অনেক সময় হাঙ্গরকর বোধ হয়।’ কিন্তু সে কথা নৃত্যনাট্য চিত্রাঙ্গদার গল্পধর্মী গানগুলি সম্পর্কেই বেশি করে প্রযোজ্য। পূর্বকথিত ‘সংগীত ও ভাব’ প্রবন্ধে কবিতা ও গানের পার্থক্য বিষয়ে রবীন্দ্রনাথের আরও একটি মন্তব্য পাওয়া যায়। সেখানে কবি বলেছিলেন, “গানের কবিতা সাধারণ কবিতার সঙ্গে কেহ যেন এক তুল্যদণ্ডে ওজন না করেন। সাধারণ কবিতা পড়িবার জন্ত ও সংগীতের কবিতা শুনিবার জন্ত। উভয়ে যদি এতখানি শ্রেণীগত প্রভেদ হইল, তবে অন্ত্যন্ত নানা ক্ষুদ্র বিষয়ে অমিল হইবার কথা। অতএব গানের কবিতা পড়িয়া বিচার না করাই উচিত। খুব ভালো কবিতাও গানে পক্ষে হয়ত খারাপ হইতে পারে এবং খুব ভালো গানও হয়ত পড়িবার পক্ষে ভালো না হইতে পারে।…… গানের কবিতা পড়া যায় না, গানের কবিতা শুনা যায়”।^৫

সাধারণভাবে গানের কবিতা এবং গীতিকবিতার এই ভেদরেখাটি রবীন্দ্রনাথ

যথার্থ নির্দেশ করেছেন। কিন্তু আমরা পূর্বেই দেখেছি, বাঙলা কাব্যসংগীতের আধুনিক যুগের স্বত্রপাত ঘটেছে কবিদের সংগীতরচনার দ্বারা। যে কালে স্বরকাররা কবি ছিলেন না, অথচ তাঁদের স্বজ্যমান স্বরের উপর কথা বসানোর জন্য উপযুক্ত কবি-সহায়কের প্রয়োজন, সে কালে স্বরকে ধরে রাখার জন্য দুর্বল কথা অনিবার্যভাবে এসে গেছে। কিন্তু উনিশ শতকে বাঙলা গান আক্ষরিক অর্থেই কাব্যসংগীত হয়ে উঠেছে। নিধুবাবু স্বয়ং স্বরকার ও কবি ছিলেন; পরবর্তী একাধিক কবিপ্রতিভাসম্পন্ন স্বরকারও একই সঙ্গে আপনাপন রচনায় বাক্যোজনা ও সুরার্পণের যৌথদায়িত্ব গ্রহণ করেছেন। কিন্তু মুখ্যত কবি ও স্বরকার উনিশ শতকে পৃথক হয়ে গেছেন। স্বভাবতই কবিত্বের উদ্ভাদনায় গান রচিত হয়েছে, স্বর দেওয়া হয়েছে পরে। তাই সেকালের গীতসংকলনগুলিতে আমরা গানের যে কাব্যরূপগুলি পাই, সেগুলি স্বরবিহীন অস্থিসার বলে বিলাপ করার সামগ্রী নয়। সেগুলির স্বর হয়ত তাদের কাব্যরূপকে আরও উর্বচরী করে তুলত, তথাপি সেইগুলি অধিকাংশই স্বরচিত এবং কবিত্বশক্তিসম্পন্ন। গীতিকবিতার লক্ষণই হল, এ যুগে কবিতার মধ্যে একটি অক্ষুট গীতরস সঞ্চার করা। প্রাচীন বাঙলা কাব্যসংগীতের অনেক ক্ষেত্রেই তা ঘটেছে। উনিশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধে, বিংশ শতাব্দীর সূচনা-পূর্বকালে বাঙলা কাব্যসংগীতে ষাঁরা অংশগ্রহণ করেছিলেন তাঁদের অনেকের মধ্যেই লিরিক রচনার ক্ষমতা ছিল। প্যালগ্রেভ লিরিকের যে সংজ্ঞা নির্দেশ করেছিলেন তার মূলকথা ছিল—

Lyrical has been here held essentially to imply that each poem shall turn upon some single thought, feeling or situation—এই ভাবের একমুখী প্রকাশ, পরিস্থিতির একাগ্রতা বা একান্ত চিন্তার বাস্তব রূপ দিয়েই তো গত শতকের যাবতীয় কাব্যসংগীত গড়ে উঠেছে। স্বতরাং সেইগুলির স্বর জানা না থাকলেও তাদের অশ্রুত গীতরস পাঠকের কানে ধ্বনিত করাই গীতিকবিতার তথা কাব্যসংগীতের উদ্দেশ্য। এই গীতধর্মী কাব্যসংগীত রবীন্দ্রনাথের হাতে এসে অত্যন্ত ধ্বনি শব্দ ও সৌন্দর্যের স্বয়ম্বু লাভ করল। বিহারীলালের ভাবশিষ্ট, জ্যোতিরিন্দ্রনাথের প্রঞ্জয়লালিত, ব্রহ্মসংগীত ও স্বদেশী সংগীতের উদ্ভেজক পরিবেশে প্রবর্তিত রবীন্দ্রনাথ কাব্যসংগীতের কবিত্বময় স্রোত স্রষ্টা আঙ্গিকের সঙ্গে ভালোভাবেই পরিচিত ছিলেন। রবীন্দ্রনাথের পূর্বে ঠাকুরপরিবারে ষাঁরা সংগীত রচনা করেছিলেন, মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ, দ্বিজেন্দ্রনাথ, সত্যেন্দ্রনাথ, গগেন্দ্রনাথ, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ, স্বর্ণকুমারী

—এ দের কারো গীতরচনাই স্বরের প্রতি অন্ধ অনুগত্যে কবিত্বহীন হয়নি। পরন্তু সকলেই গীতিকবির প্রতিভা অল্পবিস্তর সম্মানিত ও ভূষিত ছিলেন। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ পিয়ানোয় স্বরশৃঙ্খলায় অক্ষয় চৌধুরী ও রবীন্দ্রনাথকে নিয়োগ করতেন কেবল পলাতক স্বরগুলিকে বেঁধে রাখবার জন্তই নয়, ‘জীবন্ত অমর-ভাবের উপর স্থাপন’ করার জন্ত। সে কাজ প্রতিভাসম্পন্ন কবি ছাড়া আর কে পারবে? এইজন্ত অল্প বয়স থেকেই রবীন্দ্রনাথের চিত্তলোকে কাব্যসংগীতের একটি স্থানিকপিত আকৃতির সংস্কার দৃঢ়মূল হয়েছিল। হয়ত সংগীতশাস্ত্রের দিক থেকেও এই সংস্কার সমর্থন পেয়েছিল। তাঁর আবাল্যের সংগীতশিক্ষা ঐপদের ঋজু কাঠিতেই অগ্রসর হয়েছিল যেখানে খেয়াল-চুঁরির মত স্বরের কল্লনাবিলাস অপেক্ষা বাণীর মূল্য ও গঠনের কাঠিন্য নিহিত। মোটের উপর সংগীতকার রবীন্দ্রনাথ প্রথম থেকেই কাব্যসংগীতের জন্ত আপনাকে প্রস্তুত করে রেখেছিলেন। তৎকালীন বাঙলাদেশের অনেক গীতিকারের গানই তিনি পছন্দ করতেন এবং তাঁদের কাব্যগীতের আঙ্গিকের অনুসরণ তাঁর প্রথম জীবনের গানে পাওয়া যায়। ধীরে ধীরে তাঁর মধ্যে কাব্যগীতের একটি পূর্ণতার আদর্শ এল। কয়েকটি স্থানিকপিত চরণ, মিলের স্ববিগ্নস্ত সংস্থান, স্তবকের স্থায় প্রয়োগে তিনি বাঙলা কাব্যসংগীতের এমন একটি স্বরূপ নির্ণয় করে দিলেন যে পরবর্তীকালের গীতিকারগণ নিষ্ঠার সঙ্গে তা অনুসরণ করে চলেছেন। রবীন্দ্রপূর্ব গীতিকারদের মধ্যে কবিপ্রতিভার অভাব না থাকলেও অনেকেই স্বরের বন্ধনে গানকে ধরে রাখার পক্ষপাতী ছিলেন বলে কোনো কোনো ক্ষেত্রে কথার প্রতি উদাসীন দেখিয়েছিলেন। রবীন্দ্রনাথের কাব্যগীতে সেই অসর্তকতা সম্পূর্ণ তিরোহিত হল, গান হয়ে উঠল যথার্থ কবিতা। তাই রবীন্দ্রনাথই বাঙলার সর্বশ্রেষ্ঠ কাব্যসংগীতকার।

৩

সুতরাং রবীন্দ্রসংগীত, সংগীত হলেও, গীতিকবিতা হিসাবেই রবীন্দ্রকাব্য-পাঠকের কাছে তাঁর কাব্যগ্রন্থাবলীর মতই সমভাবে আদরণীয়, এ বিষয়ে বিতর্ক নেই। এই বিষয়ে একাধিক বিশেষজ্ঞের স্চিন্তিত আলোচনা আমাদের বক্তব্যের সমর্থনে উদ্ধার করা যেতে পারে। তাঁর গীতিধর্মী সংগীত-সম্পর্কে আধুনিক কালের জনৈক কবিসমালোচক মন্তব্য করেছেন—

“রবীন্দ্রনাথের গান যে কেবল অপূর্ব সুরলহরী তা নয়, সঙ্গে সঙ্গেই অপরূপ

বাণীর ব্যঞ্জন্যও বটে। অভেদাঙ্গ হরগৌরীর মত, দেহ ও আত্মার মত, একই দুই হয়েছে আর ছুটিতে মিলে পুনরাষ এক হয়ে উঠেছে সচকিত রসিক চিত্তের চোখের সামনে। রবীন্দ্রসংগীতে স্বরের আকর্ষণও স্তব্ধ হতে হয় আর ভাব ভাষার ব্যঞ্জন্য কথার কারুকার্যেও অভিভূত হওয়া অনিবার্য। কবিতা ও রাগ উভয়ের অর্থনীরীক্ষর সত্তা ও শ্রী যার চিত্তপটে উদ্ভাসিত হয়ে ওঠে, সে যে মহাভাগ্যবান সন্দেহ নেই, কেবল এক দেশে পুলক-অপলক দৃষ্টি পড়ে যার সেও ধৃত হয়।”৩

তৎসঙ্গেও রবীন্দ্রসংগীত মাত্রকেই গীতিকবিতা বলা যায় কি? কবি-ব্যক্তিত্বের মন্ময় আত্মপ্রকাশেব দিক থেকে কাব্যের তুলনায় কাব্যসংগীতে গীতিকবিতার লক্ষণ যে সর্বাধিক সে বিষয়েও কোনো সন্দেহ নেই। বাঙলা কাব্যের মূল ধারা তার সংগীতপ্রবণতার জন্তই গীতিকাবিক, সাহিত্যের ইতিহাসে এই ধরনের মন্তব্য আমরা একাধিকবার পাঠ করেছি। বাঙলার সংগীতবহুল গীতিকাব্যধারা যে রবীন্দ্রনাথের মধ্যে এসেই তার পূর্ণসিদ্ধি লাভ করেছে তাতেও দ্বিমত নেই। রবীন্দ্রনাথের কাব্যসংগীতকে সম্পূর্ণ বিস্মৃত হলেও বিষয়বস্তু নির্বাচনে ও শিল্পবাবুনিতে রবীন্দ্রনাথের গীতধর্মী মনটি তাঁর সকল শ্রেণীর সাহিত্যেই অল্পবিস্তর প্রতিকলিত। কোনো এক প্রবীণ সমালোচক রবীন্দ্রনাথের গীতিব্যতিরিক্ত সাহিত্যের লিরিক লক্ষণ সম্পর্কে একবার মন্তব্য করেছিলেন, “কবির প্রতিমা প্রসঙ্গে [বাক্যপ্রতিমা = ইমেজ] যদিও ধ্বনি-স্পর্শ-গন্ধ-দৃষ্টি সব কয়টি ইন্দ্রিয়বেদিতার পুনরাবৃত্ত প্রকাশ, তবুও ধ্বনিই প্রবল, অর্থাৎ কবির স্বজনী প্রতিভা ধ্বনিময় রূপেই প্রধানত তৃপ্তি পায়। তাঁর কাব্যে দৃশ্যময় ভ্রাণময় স্পর্শময় প্রতিমা অতুলনীয় সৌন্দর্যবান, কিন্তু স্ববেলা প্রতিমাতেই কবি-চিত্তের সহজতম ও প্রকৃষ্টতম অভিব্যক্তি”।^৭ অর্থাৎ তিনিও গীতিপ্রবণতাকেই রবীন্দ্রনাথের সাহিত্যিক সত্তার চূড়ান্ত অভিব্যক্তি বলেছিলেন। তাঁর ভাষায় পুনশ্চ বলা যায়, “স্বরধর্মের প্রধান প্রকাশ লিরিক কাব্যে, আর লিরিক কাব্য সমাজকটিল, মন্ময়, কবির ব্যক্তিত্বাশ্রয়ী, আত্মময়”। এইজন্য তাৎকে বলতে হয়েছে রবীন্দ্রনাথের “গানগুলি আত্মময় রচনা, রূপকারের ব্যক্তিত্ব দ্বিধাশীন ভাবে সেখানে প্রকট।”

কিন্তু তৎসঙ্গেও রবীন্দ্রনাথ তাঁর গানের কাব্যার্থ সম্পর্কে কোনো কোনো ক্ষেত্রে কুণীর্ণ ছিলেন। তাঁর প্রথম জীবনের সংগীতরচনায় ভাবের দৈন্ত সম্পর্কে তাঁর সংকোচ ছিল, স্বরের প্রতি নির্ভরশীলতায় কবিতাকে কোথাও কোথাও

পরমুখাপেক্ষী হতে হয়েছে বলে তাদের স্বতন্ত্র কাব্যধর্মকে কবি অনায়াসে ঘোষণা করতে পারেননি। রবীন্দ্ররচনাবলীর (বিশ্বভারতী সংস্করণ) ভূমিকায় কবি তাঁর প্রৌঢ় বয়সে লিখেছিলেন—

“সাহিত্যরচনার মধ্যে জীবধর্ম আছে। নানা কারণে তারা সবাই একই পূর্ণতায় দেখা দেয় না। . . মনে আছে এক সময় বিজয়া পত্রে বিপিনচন্দ্র পাল আমার রচিত গানের সমালোচনা করেছিলেন। সে সমালোচনা অতুল হয়নি। তিনি আমার যে সব গানকে তলব দিয়ে বিচারকক্ষে দাঁড় করিয়েছিলেন তাদের মধ্যে বিস্তর ছেলেমানুষি ছিল। তাদের সাক্ষ্য সংশয় এনেছিল সমস্ত রচনার পরে। তারা সেই পরিণতি পায়নি যার জোরে গীত-সাহিত্যসভায় তারা আপনাদের লজ্জা নিবারণ করতে পারে (৩০।৬।৩২)”।^৮

স্বরের খাতিরে কোনো কোনো ক্ষেত্রে যে ছন্দের শিথিলতা ঘটে এবং তা গীতিকাব্যরূপে ঈষৎ ব্যাঘাত ঘটতে পারে, এই বিষয়ে আশঙ্কা তাঁর পরবর্তী জীবনেও দেখা দিয়েছে। গীতাঞ্জলির কোনো কোনো রচনায ছন্দের কৈফিয়ৎ প্রসঙ্গে কবি দিলীপকুমার রায়কে একবার লিখেছিলেন—

“গোড়াতেই বলে রাখা দরকার—গীতাঞ্জলিতে এমন অনেক কবিতা আছে যার ছন্দোরক্ষার বরাত দেওয়া হয়েছে গানের স্বরের পরে। অতএব যে পাঠকের ছন্দের কান আছে, তিনি গানের খাতিরে একমাত্র কমেবেশি নিজেই দ্রুত করে নিয়ে পড়তে পারেন, যার নেই, তাঁকে ধৈর্য অবলম্বন করতে হবে”।^৯

অবশ্য এখানে বলা বাহুল্য, আলোচ্য পত্র পাঠ করলে দেখা যায় যে, দিলীপকুমার গীতাঞ্জলির যে কয়েকটি গানের ছন্দ সম্পর্কে কবির কাছে ‘কৈফিয়ৎ’ চেয়েছিলেন, সেইগুলি বস্তুতই কাব্যছন্দের দিক থেকে ক্রটিহীন। স্বতরাং সেইগুলি সম্পর্কে কবির কৈফিয়তের প্রশ্নই ওঠে না। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ জীবনে বহু হিন্দিগান ভেঙে বাঙলা গান রচনা করেছিলেন। অনেক ক্ষেত্রে স্বরের কাঠামোটা পরস্ব বলে তাদের ছন্দ বা কাব্যরূপটিকে যথাযথভাবেই কবিকে গ্রহণ করতে হয়েছিল। স্বতরাং সেইগুলিকে নিখুঁত গীতিকবিতা হয়ত বলা যাবে না। এই ধরনের উদাহরণ মনে রেখেই বলা যায় যে, রবীন্দ্রনাথের সংগীত মাত্রই ক্রটিহীন গীতিকবিতা হয়ত বা নয়। স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ বহুবীর তাঁর স্বরাশ্রিত রচনাগুলিকে মুদ্রিত করার সময় তাদের অসম্পূর্ণতার জন্য পাঠকের কাছে ক্ষমা প্রার্থনা করেছিলেন। চিত্রাঙ্গদার নৃত্যানাট্য সংস্করণের

ভূমিকার পুনরুজ্জীবিত বাহ্যিক মাত্র, কিন্তু গীতাঞ্জলি সম্পর্কে এই ধরনের অসম্পূর্ণতার সন্দেহ অমূলক। কারণ গীতাঞ্জলি স্বরবদ্ধ না হলেও তার ইংরাজি গভ্যমুদ্রা পাঠ করেই জগৎকবিসভায় রবীন্দ্রনাথের সানন্দ অভ্যর্থনা ঘটেছিল। পক্ষান্তরে নৃত্যানাট্য চিত্রাঙ্কনাতেও এমন অনেক রচনা আছে যেগুলি একেবারে হেঁটে-চলা হাশ্বকর পাখি নয়, হঠাৎ উড়তে উড়তে যেন অলিন্দে এসে বসেছে। ‘গুনি ক্ষণে ক্ষণে মনে মনে অতল জলের আত্মান’, কিংবা ‘কেটেছে একেলা বিরহের বেলা’ অথবা ‘বিনা সাজে সাজি দেখা দিবে ভূমি কবে’ গানগুলি তারই দৃষ্টান্ত রূপে গণ্য হতে পারে। জনৈক আধুনিক কবিসমালোচক রবীন্দ্রসংগীতের কাব্যমূল্যবিচারের দিক থেকে রবীন্দ্রনাথের কাব্যসঙ্গীতকে তিনটি শ্রেণীতে ভাগ করেছেন।^{১০} তাঁর মতে, প্রথম শ্রেণীতে পড়বে এমন গান, যেগুলি স্বরের সহযোগিতা ছাড়াও স্বরবদ্ধ গীতিকবিতারূপে উপভোগ্য হতে পারে। এই ধরনের কাব্যগীতই রবীন্দ্রনাথের সংগীতসংকলনে সর্বাধিক, এই ধরনের রচনাতেই তাঁর নৈপুণ্য প্রস্ফুট, এইগুলিতেই তাঁর বাণীসিদ্ধি বিস্ময়কর। বস্তুত এইগুলিই চিরঅবিনশ্বর রবীন্দ্রসংগীতরূপে গণনীয়। গীতাঞ্জলি গীতিমালা গীতালির যাবতীয় গান নিঃসন্দেহে এই পর্যায়ের অন্তর্ভুক্ত হবে। আলোচ্য শ্রেণীবিভাগের উদ্বোধন ‘আজি শ্রাবণঘন-গহন মোহে’ গীতাঞ্জলির এই গানের উদ্ধৃতি দিয়ে বলেছেন, “এই কবিতা আমি অন্তহীনভাবে মনের মধ্যে আবৃত্তি করতে পারি। মানসীর যুগ থেকে যে প্রেম এবং প্রকৃতি পূজার অভিমুখে যাত্রা করেছিল তারই আশ্রয় পরিণতি এই গীতিকাব্য। একদিকে তা বৈষ্ণব কাব্যের অন্তর্যময়ের প্রতি আমাদের সচকিত করে তোলে, আর একদিকে ছন্দ এবং চিত্রকল্পের জটিলতা মিলিয়ে এ বিষয়েও আমাদের সচেতন করে যে, বিশ শতকের একজন অসামান্য আধুনিক কবির পক্ষেই শুধু সম্ভব ছিল এ কবিতার রচনা।”

দ্বিতীয় শ্রেণীতে পড়বে এমন গান যেগুলি বস্তুত একান্তই স্বরনির্ভর। কেবল বাক্যে সেইগুলি মৃদাশ্রয়ী, একমাত্র স্বরের সাহচর্যেই তারা পক্ষবান ভাবের স্বাধীন লোকে উধারোহী। রবীন্দ্রনাথের শেষ জীবনে বহু গল্প গান রচিত হয়েছে সেইগুলি এই বিভাগের অন্তর্গত হতে পারে। ‘বেদনা কী ভাষায় রে’ অথবা ‘যদি হায় জীবন পূরণ নাই হল’ প্রভৃতি গানের কথা স্মরণ আসে। প্রাগুক্ত সমালোচক ‘স্তম্ভ প্রভাতে পূর্ব গগনে উদিল কল্যাণী শুকতারার’ গানটির উদাহরণ দিয়ে বলেছেন, “এই বায়োটি শব্দের সমন্বয়ে রচিত গানটি দেখতে প্রায়

জ্ঞাপানি হাইলুয় মত । কিন্তু রচনায় চিত্রকল্প মাত্র একটি, তরুণ অরুণরশ্মি অন্ধ তামসী রজনীর কারা ভাঙছে, খুব একটা চমকে দেবার মত বলে মানা কঠিন । এই শব্দসমষ্টিকে প্রাণ দিতে পারে স্বর এবং গায়িকার কণ্ঠস্বর । নৃত্যনাট্যে ব্যবহৃত বহু গান এই শ্রেণীর । স্বর সেখানে ভাষাকে বহুদূর অতিক্রম করে করে যায়, আর তাই স্বরের সঙ্গ না পেলে এর বাক্য এবং ছন্দ পঙ্গু হয়ে থাকে ।”

সেইগুলিকে লেখক তৃতীয় ধরনের গান বলতে চান যেগুলি নিছক কবিতা হিসাবেই রচিত হয়েছিল, পরে কবি তাদের স্বরে বসিয়ে গান করে তুলেছেন । ‘খাঁচার পাখি ছিল সোনার খাঁচাটিতে,’ ‘যদি ভরিয়া লইবে কুণ্ড,’ ‘কিসের তরে অশ্রু ঝরে,’ ‘নহ মাতা নহ কন্না’ প্রভৃতি যে সব কবিতা সংগীতে যথাযথভাবে গৃহীত সম্ভবত সেইগুলিই এই শ্রেণীর মধ্যে গণ্য । লেখক বলেছেন, “এ সব রচনা কবিতা হিসাবে পড়েই আমি খুশি থাকতে চাই । এদের মধ্যে এমন কোনো সাংগীতিক সম্ভাবনা আছে বলে মনে হয় না, যা স্বরবিহনে উপভোগ করা যাবে না । এসব রচনায় কবিতারই স্বাধিকার প্রতিষ্ঠিত ।”

অবশ্য এই শেষ শ্রেণী সম্পর্কে লেখকের মন্তব্যের সঙ্গে সকলে একমত হবেন কিনা সন্দেহ আছে । ‘কৃষ্ণকলি’, ‘যখন পড়বে না মোর পায়ের চিহ্ন’, ‘প্রাঙ্গণে মোর শিরীষ শাখায়’, ‘হে নিকুপমা’ প্রভৃতি অপরূপ কাব্যগীতগুলি সম্পর্কেও এই মনোভাব অক্ষুণ্ণ থাকে কি না এই প্রশ্ন উত্থাপন করা যায় । মোটের উপর এই ধরনের শ্রেণীবিভাগের সর্বজনীনতা মেনে না নিলেও রবীন্দ্রসংগীতের কাব্যমূল্য ও গীতিধর্মিতার শ্রেণীনিরূপণের ব্যাপারে এইরূপ বিতর্ক ও শ্রেণীগত বিভাগ অনিবার্য । এই ধরনের শ্রেণীবিভাগ ইতিপূর্বে রবীন্দ্রবিশেষজ্ঞ অধ্যাপক প্রবোধ-চন্দ্র সেনও একটি প্রবন্ধ করেছিলেন । তিনি বলেছিলেন যে, রবীন্দ্রসংগীতের কথা ও স্বর যেন বাগর্থের মত পরস্পরসম্পৃক্ত । তথাপি “এমন অনেক রচনা আছে যার সঙ্গে স্বর যুক্ত না হলেও ভাবগৌরবের বিশেষ হানি ঘটে না, যেমন ভেঙেছে দুয়ার এসেছ জ্যোতির্ময়, বিপদে মোরে রক্ষা কর । আবার এমন অনেক গান আছে যার সঙ্গে স্বর যুক্ত না হলে কথাগুলি ঝরে-পড়া শুকনো ফুলের পাঁপড়ির মতই ব্যর্থ হয়ে যায় । যেমন নীলাঞ্জন ছায়া, মন মোর মেঘের সঙ্গী । কিন্তু অধিকাংশ গানেই কথা ও স্বরের মিলন এমন সুষম যে কারও গৌরব অপরের চেয়ে কম নয়, উভয়েই উভয়ের গৌরব বৃদ্ধি করে ।”

৪

রবীন্দ্রনাথের গানের ভাষা আর কবিতার ভাষা কি স্বতন্ত্র? অনেকে মনে করেন রবীন্দ্রনাথের গীতিকবিতা তিন শ্রেণীর—বিশুদ্ধ কবিতা, গীত হওয়ায় জন্ম রচিত কবিতা এবং গানের বাহন কবিতা। ‘পঞ্চশরে দক্ষ করে করেছে একী সন্ন্যাসী’ একটি বিশুদ্ধ কবিতা। গীতাঞ্জলির ‘আমার মাথা নত করে দাও হে’ গীত হওয়ায় জন্ম রচিত কবিতা। গানের বাহন কবিতা তাকেই বলা যায় যেখানে স্বর দিতে দিতে কবিতাটি রচিত হয়েছে, স্বরের প্রেরণাতেই কথাবস্তুর আবির্ভাব। কঠে যখন গানের স্বর আসে, তাকে প্রতিষ্ঠিত করার জন্য কথা বসানো হয়, হয়ত সেই প্রারম্ভিক বাক্যরূপে ছন্দের সম্পূর্ণতা থাকে না। পরে দেখা গেছে তার ছন্দোগত অসম্পূর্ণতা সংশোধন করে কাব্যকণ্টিকে আরো মাজিত করা হয়েছে। রবীন্দ্রনাথের সংগীতগুলির পাণ্ডুলিপি প্রকাশিত হলে এই প্রকার বহু উদাহরণ আবিষ্কার হবে। এই ধরনের গীতরূপ ও কাব্যরূপের মধ্যে তুলনার জন্য একটি দৃষ্টান্ত দেওয়া যাক। ‘উদাসিনী-বেশে বিদেশিনী কে সে’ গীতবিতানের এই গানটির প্রথম পাঠ এবং প্রচলিত পাঠ পাশাপাশি উদ্ধৃত করা হচ্ছে—১২

প্রথম পাঠ উদাসিনী সে বিদেশিনীকে নাইবা তারে জানি

মনে জাগে নব নব রাগে তারি মরীচিকা ছবিখানি।

পুণের হাওয়ায় তরীখানি তার

ভাঙা এ ঘাট কবে হলো পার,

রঙীন মেঘে আর রঙীন পালে তার

করে গেল কানাকানি।

একা আলসে গণি বসে পলাতকা যত ঢেউ।

বায তার। বায় ফেরে না, চাষ না পিছু পানে আর কেউ

জানি তার নাগাল পাব না

আমার ভাবনা

শূন্যে শূন্যে কুড়ায়ে বেড়ায় বাদলের বাগী।

কবিতা হিঙ্গাবে অটপূর্ণ, ছন্দের দিক থেকে খণ্ডিত এই খণ্ড রচনাটি সম্ভবত স্ফুটমান স্বরের উপর দাঁড়িয়ে আছে। স্বরটিকেই মূখ্যরূপে গড়ে তোলার জন্য কবি কাব্যরচনায় কথাকে গৌণ রেখেছেন। কাব্যবস্তুর দিক দিয়ে রচনাটি অটীত বলা যায় না। এখন গীতবিতানে এর প্রচলিত পাঠটি দ্রষ্টব্য—

উদাসিনী-বেশে বিদেশিনী কে সে নাইবা তাহারে জানি,
 রঙে রঙে লিখা আঁকি মরীচিকা মনে মনে ছবিখানি ।
 পুবের হাওয়ায় তরীখানি তার এই ভাঙা ঘাট কবে হল পার
 দূর নীলিমার বক্ষে তাহার উদ্ধত বেগ হানি ॥
 মুখ আলসে গনি একা বসে পলাতকা যত ঢেউ
 যারা চলে যায় ফেরে না তো হয় পিছু-পানে আর কেউ ।
 মনে জানি, কারো নাগাল পাব না—তবু যদি মোর উদাসি ভাবনা
 কোনো বাসা পায় সেই দূরশায় গাঁধি সাহানায় বাণী ॥

এই দ্বিতীয় রচনাটি ছন্দোবন্ধে মিলবিশ্বাসে পর্বস্তবকে হ্রস্ববন্ধ ক্রটিহীন এবং
 এই রচনার উপরও সুরারোপ করে কবি এটিকেই গীতিবিত্তানে স্থান দিয়েছেন ।
 স্বভাবতই প্রথম প্রথম রচনাটির সুর কী ছিল, কবি সেই সুরকে গ্রহণ
 করেই কি দ্বিতীয় কবিতাটিতে প্রয়োগ করেছেন ? গানের দিক থেকে ক্রটিপূর্ণ
 কাব্যরূপ গীতাদায়ক বলেই কি পরে তাদের ছন্দোগত দুর্বলতার সংশোধন
 ঘটানো হয়েছে ?

শেষ বয়সে কবি ছন্দোভ্রষ্ট গল্পকবিতাতেও সুরারোপ করেছিলেন, স্মৃতির
 গল্পভঙ্গিম বাণীকে গীতরূপে প্রচলিত করতে তাঁর দ্বিধা না থাকাই স্বাভাবিক ।
 অবশ্য ব্যতিক্রমও আছে । তবু আমাদের মনে হয় রবীন্দ্রনাথের গানের ভাষা
 ও কবিতার ভাষার মধ্যে গভীর দূরপন্থা পার্থক্য নেই । গানরচনা ও কবিতা-
 রচনার মধ্যে তিনি কোনো প্রেরণাগত পার্থক্য অনুভব করেননি । কবিতার
 তুলনায় গানের প্রতি তাঁর দুর্বলতা সমধিক হলেও জীবনের নানা পর্বে তিনি
 কবিতার উপর নির্বিচার সুরারোপ করে সেশুলিকে কাব্যসংগীতে পরিণত
 করেছেন । সেক্ষেত্রে সংগীতে পরিণত হওয়ার জন্য কবিতার ভাষায় উল্লেখযোগ্য
 পরিবর্তন ঘটেনি । মূলত রবীন্দ্রনাথের গীতিকবিতার সংগীতময় প্রেরণাই তাঁর
 কাব্যভাষা ও গীত-ভাষার সম্ভাব্য দূরত্ব অপনোদিত করেছে । কবিসমালোচক
 মোহিতলাল মজুমদার গীতিকবি হিসাবে রবীন্দ্রনাথের কবিত্বের মূল স্রস্টিকে
 একদা সার্থকভাবে ধরার চেষ্টা করেছিলেন এই ভাবে—

“এখন বুঝি, রবীন্দ্রনাথের কল্পনাশক্তি মূলে আছে—অন্তর ও বাহির, ভাব
 ও বস্তু, চিন্তা ও অহুত্বের সংগতিমূলক এক অপূর্ব গীতিপ্রবণতা, ইহাতেই
 তাঁহার মনের মুক্তি । সেই মুক্তির আনন্দে তাঁহার কল্পনা সকল সংস্কার, সকল
 বিরোধ উত্তীর্ণ হইয়া এমন এক ব্রহ্মমুখিতে অধিষ্ঠান করে, যেখানে জীবনের

সকল অসামঞ্জস্য, বাস্তবের সকল বৈষম্য কবির প্রাণে একটা ভাবৈকপরিণাম রাগিণীতে সমাহিত হয়। গঞ্জে হোক পঞ্জে হোক—তিনি যখন বাহা সৃষ্টি করিয়াছেন, তাহার অন্তর্গত এই সংগীত পাঠকে আবিষ্ট করে, তাহার সমগ্র চেতনাকে সেই সর্ব সমঞ্জসকারী গীতিরোগে বিগলিত করিয়া যে ভাবদৃষ্টির অধিকারী করে তাহাতে জগতের কোনো কিছুতে উচ্চনীচ ক্ষুদ্রবৃহৎ সত্যমিথ্যার অভিমান থাকে না—একটি স্বগভীর সর্বাঙ্গীয়তার প্রীতিকল্পনায় ধ্বনিও পরমবস্ত্র হইয়া উঠে। ১৩

বস্তুত এই গীতিপ্রবণতা, সংগীতাবেশ বা গীতিরোগ রবীন্দ্রনাথের কবিত্বের মূলে নিহিত বলেই রবীন্দ্রনাথের কবিতাকে সহজেই গানে পরিণত করা যায়, গানকে কবিতারূপে অনায়াসে পাঠ করা যায়। স্বতরাং তাঁর কবিতার ভাষার সঙ্গে সংগীতের ভাষার বাহ্যিক ভেদ প্রবল নয়। মানসীপূর্ব যুগ পর্যন্ত ধ্বনি-প্রধান ছন্দে কাব্যরচনার রীতিতে অভ্যস্ত না হওয়ার জন্য রবীন্দ্রনাথ এমনিতেই কবিতায় যুক্তাক্ষর প্রয়োগ কবিতেন কম। সেই পর্ষদের গানের ভাষা ও কবিতার ভাষায় ভেদরক্ষাও কঠিন। অবশ্য সংগীতের ছন্দ সাধারণত ধ্বনি-প্রধান অথবা স্বরাধাতুপ্রধান হয়ে থাকে বলে তানপ্রধান ছন্দের শোষণশক্তি যে ধরনের যুক্তাক্ষরবহুল তৎসম শব্দ কবিতায় প্রয়োগ করতে পারে, গানের ক্ষেত্রে তার ব্যবহার সংকুচিত। কিন্তু সেক্ষেত্রেও রবীন্দ্রনাথ ‘ছবি’ কবিতায়, কডি ও কোমলের ‘গান রচনা’ কবিতায় (‘এ শুধু অলসমায়া এ শুধু মেঘের খেলা’) স্বরারোপ করে, নৃত্যনাট্যের গল্পসংলাপে স্বরদান করে, শাপমোচনব কোনো গল্পরচনার স্বরার্ণব করে গল্পধর্মী বাক্যের সঙ্গে সংগীতের ভাষাকে একেবারে মিলিয়ে দিয়েছেন। গানের আঙ্গিক কয়েকটি নির্দিষ্ট পছা মেনে চলে, তার মিলবিশ্রাসে কিছু প্রথাবীকৃতির প্রয়োজন আছে, স্তবকবন্ধেও স্বাধীনতা সংকুচিত বলে অবশ্য সংগীতের ভাষায় কবি নিরঙ্কুশ স্বাধীনতা গ্রহণ করতে পারেন না। কবিতার তুলনায় সংগীতে কিছু ঐতিহ্যপ্রাপ্ত শব্দের ব্যবহারেরও স্বযোগ পাওয়া যায়। এছাড়া রবীন্দ্রনাথের কাব্যসংগীতের বিপুল ভাষার ও বাক্য-সম্পদে এমন কিছুর অভাব নেই যা তাঁর কাব্যেরই একমাত্র লক্ষণ বা উপকরণ। সমাসবদ্ধ দীর্ঘ পদের ব্যবহার, তৎসম শব্দ, যুক্তাক্ষরবহুল ধ্বনি-প্রয়োগ, গ্রাম্য বা প্রচলিত শব্দ, অপরিচিত শব্দ, এইগুলি তাঁর কবিতায় যেমন, গানেও ভেসে। তবে গানের তুলনায় প্রয়োগব্যাপ্তিহেতু কবিতায় আপেক্ষিক ব্যবহার বেশি হবে, এটাই স্বাভাবিক। কিন্তু উভয়ের মধ্যে দূর্য্যোগ ব্যবধান

আছে বলে মনে হয় না। চিরমধুনিম্মদ, বিষয়বিষয়িকারজীর্ণ, ক্লান্ত-তড়িৎ-বধু তজ্জাগতা, মৃত্যু-তরণতীর্থে কর স্বান, পতন-অভ্যুদয়-বন্ধুর পছা, মেঘমুক্ত-সহাস্র-শশাঙ্ক-কলা, তূতল-জল-অন্তরীক-লঙ্ঘন লঘু মায়া, তড়িৎশিখা ছুটে দিগন্ত সন্ধিয়া, নিবিড়-তমিস্র-বিলুপ্ত-আশা, প্রস্তরশৃঙ্খলোন্মুক্ত ত্যাগের প্রবাহ, লণ্ডভণ্ড লুটিল ধূল্য অভ্রভেদী অহংকার, হেরো ক্ষুদ্র ভবাল বিশাল নিরাল পিষাল-তমাল-বিতানে—এই ধরনের শব্দ প্রয়োগ উনিশ শতকের কাব্যসংগীতে অকল্পনীয় ছিল। নিঃসন্দেহে সংগীত এখনো এই ধরনের ধ্বনিসম্পদ বহন করতে চায় না, কিন্তু রবীন্দ্রনাথের গানে এই প্রকার অজস্র শব্দ অকাতরে অনায়াসে ব্যবহৃত হয়েছে। তারই পাশে অভ্যস্ত সাধারণ ব্যবহারিক জগতের ভাষা, মৌখিক বুলিকেও তিনি গানে প্রয়োগ করেছেন। প্রায়শ্চিত্ত নাটকে ধনঞ্জয়ের এই গানের ভাষা—

যে দিন ভবের মেয়াদ ফুরাবে ভাই, আগল যাবে সরে—

সে দিন হাতের দড়ি, পায়ের বেড়ি, দিবি রে ছাই করে।

সে দিন আমার অঙ্গ তোমার অঙ্গে গুই নাচনে নাচবে রঙ্গে—

সকল দাহ মিটেবে দাহে, ঘুচবে সব বালাই।

এগুলি রামপ্রসাদ-কমলাকান্তের লোকাবৃত্ত বাগ্‌ভঙ্গিকে স্মরণ করিয়ে দেয়। ভাগাইছ, ভাঙাইছ, গেছ, পেঁচ, ফাঁসি, ফাঁসিয়ে দিয়ে, যাবে চুকে, আয় রে ধেয়ে, লুটেপুটে, উড়িয়ে নে যায়, হতভাগিনী, নিষড়ে—এই ধরনের শত শত প্রয়োগ গীতবিতানের পাতা থেকে অনায়াসে সংগ্ৰহ করা যেতে পারে।

৫

কাব্যসংগীত ও গীতিকবিতায় রবীন্দ্রনাথ যে ব্যবধান ঘুচিয়ে দিয়েছেন তাঁর গানগুলির ছন্দোপেক্ষা নিয়ে আলোচনা করলে সে কথা স্পষ্ট হবে। ছন্দোপেক্ষা রবীন্দ্রনাথ বাঙলা কবিতার ছন্দঃশিল্পে দীর্ঘ প্রায় অর্ধ শতাব্দীরও অধিক কাল যে পরীক্ষা-নিরীক্ষা করেছেন, তার ফলে বাঙলা কাব্যশৈলী বহু শতাব্দীর পরমাণু অর্জন করেছে, রবীন্দ্রকাব্যের ছন্দোবিজ্ঞানের আলোচনাকারী স্বতন্ত্র স্বাস্থ্যে তা প্রমাণ করেছেন বা করবেন। কিন্তু তাঁর বিরূপ সৃষ্টি যে কয়েক শত কাব্যসংগীত, সেগুলির ছন্দও কতখানি কাব্যকুশলতা আছে, স্বরাস্ত্রিত বাগীকেও পঠনীয় কবিতারূপে কত দৃঢ় স্থখশ্রুতিকর ধ্বনিসম্পদে বাজানো যেতে পারে এই পরীক্ষা রবীন্দ্রনাথই সার্থকভাবে করেছেন। রবীন্দ্রপূর্ব বাঙলা কাব্যসংগীতে ছন্দোবৈচিত্র্য

বিরল, ভাবাবেগই সেখানে ছিল মুখ্য। সহস্র কাব্যসংগীতের মধ্যে শতকরা দশটি কবিতা হয়ত ছন্দের দিক থেকে নৈপুণ্য অর্জন করেছিল অথবা কবিতা হিসাবে পূর্বে রচিত ও পরে স্বরারোপিত হওয়ার জন্য কিছু প্রাচীন কাব্যসংগীতকে ক্রটিহীন ছন্দশিল্পের দৃষ্টান্তরূপে গ্রহণ করা যায়। এছাড়া অধিকাংশ কাব্যসংগীতই ছন্দছুট বললে অন্তায় হয় না। অবশ্য আধুনিক-ব্যক্তিনির্ভর কাব্যসংগীতের পূর্বাভাস অষ্টাদশ শতাব্দীর গীতিকার রামপ্রসাদের মধ্যেই প্রথম ধ্বনিত হয়েছিল এবং ‘বাংলা গানের ছন্দকে মুক্তি দিয়েছিলেন রামপ্রসাদ’—অধ্যাপক প্রবোধচন্দ্র সেনের এই মন্তব্য নিঃসন্দেহে কাব্যগীতের ছন্দ-সংক্রান্ত আলোচনাকে প্রশস্ত করেছে।^{১৪} রামপ্রসাদের জনপ্রিয় যে কবিতা বা গানগুলির সঙ্গে সাধারণত পাঠকরা পরিচিত সূসংগতি অর্থপূর্ণ স্বরাঘাতপ্রধান ছন্দে রচিত এইরূপ বিশ্বাস থাকলেও সমগ্র প্রসাদী পদাবলী অন্বেষণ করে দেখা যায় তিনি তিন প্রকার বাঙলা ছন্দেই গান রচনা করেছিলেন, সেইখানেই তাঁর কৃতিত্ব। লোচনদাসের ধামালিতে যে স্বরাঘাত-প্রধান ছন্দের প্রয়োগ ছিল রামপ্রসাদ অবশ্য সেই অনভিজাত লৌকিক ছন্দকেই গানে সর্বাধিক ব্যবহার করেন এবং সেই ছন্দই আজ পর্যন্ত বাঙলা কাব্য-সংগীতের সর্বোচ্চ বাহনরূপে ব্যবহারযোগ্যতা লাভ করেছে। কবি ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তও এই লোকাযত ছন্দকে লঘু গীতিরচনায় প্রয়োগ করেছিলেন। গুপ্ত কবিব পরবর্তী কবিরা এই ছন্দ ব্যবহার করেছেন, কিন্তু উচ্চ ভাবে কবিতায় তেমন নয়। লঘু হালকা চালের গান রচনায় স্বরাঘাতপ্রধান ছন্দের ব্যবহার সমগ্র উনিশ শতকের শেষার্ধ্বে প্রায় অপরিহার্য হয়ে উঠেছিল। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ স্বরাঘাতপ্রধান ছন্দকে লঘুভাবে মধ্যে সীমাবদ্ধ রাখেননি, এই ছন্দের শতাব্দী-কালীন লঘু থেকে শাপমোচন ঘটেছে রবীন্দ্রনাথের হাতেই। রামপ্রসাদের গান অবশ্য লঘু হালকা চালের ভাবপ্রকাশের অঙ্গ ছিল না, কিন্তু তার মধ্যে যে বালকোচিত স্নেহকাতরতা, মান-অভিমান, অন্তর্য-কাতরতা, ভিক্ষা-ক্রোধ প্রভৃতি মনোভাব ছিল, তার জন্য সেই লোকাযত ছন্দই উপযোগী হয়েছিল। গভীর দার্শনিক অল্পভূতি, স্তব্ধ অন্তর্নিবেশ রামপ্রসাদের হাতে পরীক্ষিত হতে পারেনি। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ তাঁর খেয়া গীতাঞ্জলি গীতিমালা প্রভৃতি কাব্যের অধিকাংশ গানই এই অনভিজাত ছন্দে গোঁথে এই ছন্দে ভক্তির গাঢ়তা ও ধর্ম-ভাবের অতীন্দ্রিয়তা, অনবগতভাবে রূপায়িত করতে পেরেছেন। গীতবিতানের যে কোন পৃষ্ঠা খুললেই এই লৌকিক ছন্দে কবির ভাবপ্রকাশের গভীরতার পরিচয়

পাওয়া যাবে। দুষ্টান্তরূপ, অজস্র এবং অগণ্য এই ছন্দে রচিত কাব্যসংগীত থেকে নির্বিচারে প্রত্যেক পর্ষায় থেকে একটি করে গানের উল্লেখ করছি—

পূজা গানের ভিতর দিয়ে যখন দেখি ভুবনখানি

আমার সকল ছুখের প্রদীপ জ্বলে দিবস গেলে করব নিবেদন

প্রেম আসা-যাওয়ার পথের ধারে গান গেবে মোর কেটেছে দিন

ঋতু বজ্র-মানিক দিয়ে গাঁথা, আষাঢ় তোমার মালা

বকুলগন্ধে বস্তা এল দখিন-হাওয়ার শ্রোতে

বিচিত্র কালের মন্দিরা যে সদাই বাজে ডাইনে বাঁয়ে দুইহাতে

কিন্তু কেবল স্বরাধাতপ্রধান ছন্দই নয়, ধ্বনিপ্রধান এবং এমন কি তান-প্রধান ছন্দকেও সংগীতে ব্যবহার করেছেন রবীন্দ্রনাথ। তাঁর কাব্যের ছন্দ-ঘটিত পরীক্ষা তাঁর সংগীতেও প্রতিফলিত হয়েছে, যার ফলে শেষ বয়সের গল্প-কবিতাও সংগীতে অনুপ্রবেশ করেছে। এই সম্পর্কে অধ্যাপক প্রবোধচন্দ্র সেনের আলোচনা উদ্ধার করছি—

“গল্পের স্বাধীনতার মধ্যে কাব্যের স্বয়ম্মা যদি বা প্রকাশিত হতে পারে, গান তার চিরাচরিত ছন্দ-মিলের শৃঙ্খল পরিহার করে চলবে এও কি সম্ভব ?

স্বর বাদ দিয়ে গান যখন কবিতার মত করে পড়ি তখনও তার ছন্দ একেবারে নিখুঁত হবে বাঙলা গান সম্বন্ধে এ প্রত্যাশা আমাদের পক্ষে কাটিয়ে ওঠা সহজ নয়। যে গান কবিতা হিসেবে ভাঙাচোরা ছন্দে গাঁথা, তাকে গ্রহণ করতে আমাদের কাব্যবিলাসী মন সম্মত হয় না। দেখা যাবে যে বিজ্ঞান্দ্রল ও নজরুল ইসলামের প্রতিটি এবং অতুলপ্রসাদের অধিকাংশ গান কবিতার ছন্দকে সম্পূর্ণ বজায় রেখে চলেছে। বলা বাহুল্য, আমাদের এ প্রত্যাশা রবীন্দ্রনাথের রাজকীয় ঐশ্বর্য অজস্রভাবে পূর্ণ করেছে। একটা সম্বন্ধ পর্যন্ত, আমার বিশ্বাস প্রবাহিনী পর্যন্ত, তাঁর গানগুলিতে কাব্যের ছন্দোবন্ধন শুধু যে অক্ষুণ্ণ তা নয়, রীতিমতো বিশ্বয়কর। বিশ্বয়কর এই কারণে যে, অনেক নতুন ছন্দ, ছন্দের অনেক নতুন ভঙ্গি কবি তাঁর গানের ভিতর দিয়েই প্রকাশ করেছেন, রবীন্দ্রসংগীত বাঙলা ছন্দের একটি বিরাট ভাণ্ডার, ছান্দসিকের অনেক উদাহরণই গীতবিতান অতি সহজে জোগান দিতে পারে। কিন্তু এইটে লক্ষ্য করতে হবে যে, তাঁর শেষ পর্ষায়ের কোনো কোনো গান ছন্দমিলের অলংকৃত প্রাসাদ ছেড়ে বেরিয়ে এসেছিল। যে আন্দোলনে তিনি গল্পকে কাব্যের বাহন করলেন, মুখের কথার সঙ্গে মেলালেন, তার চেউ তাঁর সংগীতরচনাকেও স্পর্শ করেছে” ১৫।

বস্তুত ছান্দসিকের নিকট গীতবিতান যে অশেষ কোতূহলের উপচীর্ণমান ভাণ্ডার এ বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই।

কাব্যসংগীতের ছন্দ ও কবিতার ছন্দের মধ্যে আপাতদৃষ্টিতে কোনো বিরোধিতা না থাকলেও সাধারণভাবে কবিতার সর্বপ্রকার ছন্দ-বৈশিষ্ট্যকেই অবশ্য নির্বিচাবে সংগীতে প্রযুক্ত হতে দেখি না। তানপ্রধান ছন্দে রবীন্দ্রনাথ কত বিচিত্র ব্যবহারযোগ্য প্রয়োগপরীক্ষা ঘটিয়েছেন, কিন্তু গানের পক্ষে তানপ্রধান ছন্দ স্প্রযুক্ত হতে পারে না। তানপ্রধান ছন্দে শোষণশক্তি থাকায় সেখানে যুক্তাক্ষর বা হলন্ত অক্ষর একমাত্রার মর্যাদা পায় কিন্তু গানে সাধারণত হলন্ত অক্ষর দুমাত্রার গণ্য করাষ্ট স্বাভাবিক। স্বাশাঘাতপ্রধান ছন্দের মধ্যে হলন্ত অক্ষর ইচ্ছামত কম-বেশি করা যায় বলে স্বাসপর্বে অক্ষরের অভাবজনিত ফাঁক গানের সুরের দ্বারা পূর্ণ করা যায়। পক্ষান্তরে ধ্বনিপ্রধান ছন্দে প্রতি পর্ব অক্ষরের ধ্বনিতে নিবেট বলে সুর সেখানে অবকাশেব ফাঁক পায় না। তাই গানের ছন্দ হিসাবে স্বরাঘাতপ্রধানের প্রতিষ্ঠ কবির মনোযোগ অধিক আর ধ্বনিপ্রধান ছন্দে লিপিত কাব্যগীতির উপর স্তব অর্পণ করলে তা কবিতাকে স্তবে আবৃত্তি করার মত শোনায়। ‘মোর হৃদয়ের গোপন বিজন ঘরে’, ‘দুঃখেববুবরষায় চক্ষের জল যেই নামল’ ‘কাঁপিছে দেহলতা থরথব’, ‘নীল অঙ্গনঘন পুঞ্জছায়ায় সম্মত অম্বর’ প্রভৃতি দৃষ্টান্ত এর প্রমাণ। এইগুলির স্তব প্রায় কবিতার আবৃত্তির সহায়ক। ধ্বনিপ্রধান রীতির কাব্যসংগীতে সুরের বৈচিত্র্য সৃষ্টি করতে হলে কবিতার পর্বরীতিকে অস্বীকার করতে হয়। ‘কে দিল আবার আঘাত আমাব দুয়ারে’ ধ্বনিপ্রধান সঙ্গাত্মিক ছন্দের কবিতা, কিন্তু সংগীতে এর ছন্দোন্নয়ন বদলে হয়েছে অষ্টমাত্রিক পর্বের ধ্বনিপ্রধান। অর্থাৎ, তার সঙ্গারীর ছন্দোলিপি হবে এইরূপ—

আ জি এ • | ব র যা • | নি বি ড • |

তি মি র • |

• র রো র | রো • জ ল | জী • ণ কু |

টি • র • |

বা দ লে র | বা • বে • | প্র দী দ নি |

বা • বে • |

জৈ গে ব লে | আ • ছি • | এ • কা • |

রে • • • |

স্বরাযাতপ্রধান ছন্দে সুরবিহারের যথেষ্ট স্বাধীনতা নিলেও তার পাঠ্য পর্বরূপ বিশেষ আহত হয় না। যেমন ‘তোমায় আমায় মিলন হবে বলে আলোয় আকাশ ভরা’ এই চরণটি গানে হয়েছে—

তো . . . | মা . য . | আ . . . | মা . য . |

মি ল ন | হ বে . | ব . . . | লে . . . |

আ লো য | আ কা শ | ভ . . . | রা . . . |

পর্ববিচিত্রের উদাহরণ তো অগণ্য বলা যেতে পারে। খেয়া নৈবেদ্য গীতাঞ্জলি গীতিমালা ও গীতালির গানগুলি কাব্যসংগীত হলেও ছন্দোবদ্ধসমৃদ্ধ কবিতারূপে অনিশেষ আলোচনার উপকরণ হয়ে থাকবে।

গীতবিতানের অনেকগুলি গানে কবি সংস্কৃত মাত্রাগণনার রীতিও অনুসরণ করেছেন। প্রাচীন ব্রজবুলি পদগুলির চণ্ডে লেখা ভানুসিংহ ঠাকুরের পদাবলীতে এর ব্যবহার হলেও বাঙলা কবিতায় অধুনিক কালে রবীন্দ্রনাথই এই রীতি সার্থকভাবে প্রয়োগ করেন। ‘অগ্নি ভুবন মনোমোহিনী’ কল্পনা কাব্যের এই গানটি এই জাতীয় ছন্দের একটি প্রাচীন ব্যবহার। তাছাড়া ‘দেশ দেশ নন্দিত করি মঞ্জিত তব ভেরী’, ‘জনগণমন-অধিনায়ক জয় হে’, ‘ভুবনেশ্বর হে’ প্রভৃতি গানগুলিতে এই সংস্কৃত মাত্রাগণনার রীতি সুরের সঙ্গে ঐক্যরূপ লাভ করেছে ‘হিংসায় উন্নত পৃথ্বী’, ‘সকল-কলুষ-তামস-হর জয় হোক তব জয়’ গান দুটিও এই পদ্ধতিতে রচিত, কিন্তু দ্বিতীয় গানে ‘জয় হোক তব জয়’ অংশের ‘হোক’ শব্দে দীর্ঘস্বর থাকা সত্ত্বেও, সুর একমাত্রাকে অবলম্বন করেছে। সাধারণত গম্ভীর-ভাবে কবিতায় বন্দনান্তবে এই মাত্রারীতির সাফল্য ঘটলেও অল্প জাতের কবিতায় এই প্রকার মাত্রারীতির সার্থকতা বিশেষ নেই। প্রেম পর্যায়ে ‘আহা জাগি পোহাল বিভাবরী’ গানটি পরীক্ষা করলেই দেখা যাবে, আপাতদৃষ্টিতে এটি সংস্কৃত মাত্রা-গণনার রীতিতে রচিত, কিন্তু সর্বত্র এই রীতি কবি রক্ষা করতে পারেননি।

তানপ্রধান ছন্দের কবিতাকে স্বরারোপ করে সংগীতে পরিণত করার কঠিন পরীক্ষাতেও কবি সূক্ষ্ম হয়েছেন। কড়ি ও কোমলের ‘-দয়আকাশ’ এবং ‘গান রচনা’, তানপ্রধান পর্যায়ে রচিত এই চতুর্দশপদী দুটি কবির দুই সুরচিত সংগীতে পরিণত হয়েছে ‘ধরা দিয়েছি গো আমি আকাশের পাখি’ এবং ‘এ শুধু অলস মায়ী এ শুধু মেঘের খেলা’। বলাকার ‘ছবি’ কবিতা, পূনরীক ‘পটিলে বৈশাখ’, চিত্রার ‘উৎসী’ তানপ্রধান ছন্দের এই তিনটি কবিতাই

স্বরারোপে সার্থক হয়েছে। তাছাড়াও তাঁর নানা বয়সের গানে এমন অনেক কবিতা আছে যেগুলি ছন্দের দিক থেকে অক্ষরবৃত্ত বা তানপ্রধান। কিন্তু সেগুলির সংগীতরূপ শুনলে বিশ্বয় লাগে কবি কী আশ্চর্য প্রতিভাবলে সেগুলির মধ্যে ধ্বনিস্পন্দ সঞ্চার করেছেন। দৃষ্টান্তস্বরূপ ‘দুখ দিয়েছ দিতেছ ক্ষতি নাই’ গানটির উল্লেখ করা যায়। এটি তানপ্রধান ছন্দে দশমাত্রার পর্বে রচিত—

সংসারের আলো নিভাইলে, বিধাদের আধার ঘনায়,
দেখাও তোমার বাতায়নে চির-আলো জলিছে কোথায়।
শুষ্ক নিৰ্বারের ধারে রই, পিপাসিত প্রাণ কাঁদে ওই—
অসীম প্রেমের উৎস কই, আমারে ভূষিত রেখো নাকো ॥

তপতীর স্মৃচনা-সংগীতটি নিছক পয়ার ছন্দে অষ্টমাত্রিক পর্বে রচিত শ্লোকবদ্ধ—

সর্ব খর্বতারে দহে তব ক্রোধদাহ,
হে ভৈরব, শক্তি দাও, ভক্তপানে চাহ।
দূর কর মহাক্রন্দ, যাহা মুগ্ধ যাহা ক্ষুদ্র—
মৃত্যুরে করিবে তুচ্ছ প্রাণের উৎসাহ ॥
দুঃখের মন্বনবেগে উঠিবে অমৃত,
শঙ্কা হতে রক্ষা পাবে যারা মৃত্যুভীত।
তব দীপ্ত রৌদ্রতেজে নিৰ্বরিয়া গলিবে যে
প্রস্তরশৃঙ্খলোন্মুক্ত ত্যাগের প্রবাহ ॥

নটীর পূজার ‘ভূমি কি এসেছে মোর দ্বারে’ গানটিও অসমপদিক তানপ্রधानে রচিত—

তোমারই যে ডাকে
কুসুম গোপন হতে বাহিরায় নগ্ন শাখে শাখে,
সেই ডাকে ডাকো আজি তারে।...

তানপ্রধান ছন্দে রচিত অন্যান্য গানগুলির মধ্যে ‘হৃদয়ে হৃদয় আসি মিলে যায় যেথা’ এই বিবাহমঙ্গলটি ঋটিহীন কবিতামাত্র। তাছাড়া পূজা পর্যায়ের ‘রজনীর শেষ তারা, গোপনে আধারে আধো-সুখে’, প্রেম পর্যায়ের ‘দীপ নিবে গেছে মম নিশীথ সমীরে’, ঋতু পর্যায়ের ‘যম্যদিনে যবে গান বন্ধ করে গাখি’—এগুলির ছন্দ কবিতার মতই এবং তানপ্রধান পয়ারে পাঠ করলে এই কবিতাগুলির ছন্দে কোনো ঋটি-সন্দেহ হয় না।

ধ্বনিপ্রধান ছন্দের রূপকল্প ও পর্ব-বৈচিত্র্যই গীতবিতানে সর্বাধিক।

পঞ্চমাত্রিক, ষষ্ঠাত্রিক, সপ্তমাত্রিক, অষ্টমাত্রিক পর্ব ব্যবহার ছাড়াও চরণের ও স্তবকের বিচিত্রতাও ছাড়াই গবেষণার বস্তু হতে পারে। অধ্যাপক প্রবোধচন্দ্র সেন একটি প্রবন্ধে দেখিয়েছেন যে, কেমন করে রবীন্দ্রসংগীতে আকস্মিক ভাবে ছন্দের ‘নিখুঁত কারিগরি’ এসে পড়েছে।^{১৬} যেমন, ভাষ্করসিংহের পদাবলীর একটি চরণ—

‘আমকো পদারবিন্দ ভাষ্করসিংহ বন্দিছে’

অথবা, ‘দেশ দেশ নন্দিত করি মজ্জিত তব ভেরী’ গানের এই অংশে—

‘দৈন্তজীর্ণ কক্ষ তার মলিন, শীর্ণ আশা।

আসরু চিত্ত তার, নাহি নাহি ভাষা।

এই উভয় ক্ষেত্রেই সম্ভবত কবির অজ্ঞাতসারেই সংস্কৃত তুনক ছন্দের প্রকৃতি ফুটে উঠেছে। অধ্যাপক সেন মনে করেন রবীন্দ্রনাথের আরো একাধিক কাব্যসংগীতে এই তুনক ছন্দের ধ্বনিস্পন্দ পাওয়া যায়। যেমন ‘ফুলে ফুলে চলে চলে বহে কিবা মৃদু বায়’ অথবা বাঙ্গালীকিপ্রতিভার ‘কত গ্রামপল্লী লুটে পুটে করেছি একাকার’ এর উদাহরণস্বরূপ গ্রহণ করা যায়। তোটক ছন্দের সঙ্গেও কবি পরিচিত ছিলেন, যদিও সংস্কৃত মাত্রাগণনার রীতি ছাড়া নিছক ভারতচন্দ্রীয় ধরনের সংস্কৃত ছন্দ বাঙলা কবিতায় প্রয়োগের তিনি পক্ষপাতী ছিলেন না। ‘কতকাল পরে বল ভারত রে’ তোটক ছন্দে রচিত গোবিন্দচন্দ্র রায়ের এই গানের প্যারডি রবীন্দ্রনাথের চিরকুমার সভায় পাওয়া যায়। কিন্তু গভীররসাত্মক কবিতায় বা গানে এর ব্যবহার তিনি করেননি। তবে ‘স্তম্ভ কর্মপথে ধর নির্ভয় গান’ গানটিতে তোটক ছন্দের ধ্বনিস্পন্দ যে কিছুটা এসে পড়েছে তাতে সন্দেহ নেই। ‘কেন পাষাণ এ চঞ্চলতা’, ‘মধু গন্ধে ভরা’ প্রভৃতি গানগুলিকেও এইরূপ অজ্ঞাতসারে তোটকধর্মিতার দ্বারা সংক্রামিত বলে অভিহিত করা যায়। কবির ‘তপের তাপের বাধন কাটুক রসের বর্ষণে’ বা ‘বেঠিক পথের পথিক আমার অচিন সে জন রে’ এই গান দুটিতে পঞ্চচামর ছন্দের আভাস আছে মনে হয় (পঞ্চচামর ছন্দের ব্যবহার সত্যেন্দ্রনাথ দত্তের কবিতায় ‘মহৎ ভয়ের মুরং সাগর’ এই প্রসঙ্গে স্মর্তব্য)। সংস্কৃত মতে এই ছন্দকে অনঙ্গশেখর ছন্দ বলে অধ্যাপক সেন অভিহিত করেছেন।

‘সংগীতের মুক্তি’ (ভাদ্র ১৩২৪) প্রবন্ধে রবীন্দ্রনাথ কবিতার ছন্দ ও গানের তালকে একত্র করার যে চেষ্টা করেছিলেন তার কয়েকটি উদাহরণের সঙ্গে কিছু কিছু সংস্কৃত ছন্দের সাদৃশ্য আছে বলে জনৈক সংগীতবিদগণ একদা আলোচনা

করেছিলেন। ‘কাঁপিছে দেহলতা থরথর’ এগারো মাত্রার এই চরণটি সুরারোপের ফলে এগারো মাত্রার তালে পরিণত হয়েছে। ‘ব্যাকুল বকুলের ফুলে’ এইভাবে গানে কাব্যছন্দের মত নয়মাত্রার তালে, ‘যে কাঁদনে হিয়া কাঁদিছে’ ‘দুয়ার ময় পথপাশে’ এইগুলিও নয়মাত্রার তালে পরিণত হয়েছে। এই তালগুলিকেই কবি সংগীতের মুক্তি নামে অভিহিত করেছেন। কিন্তু ‘সংগীতের মুক্তি’ প্রবন্ধের প্রতিবাদে তৎকালে কৃষ্ণচন্দ্র ঘোষ নামক জনৈক সংগীতজ্ঞ একটি প্রবন্ধে^১ প্রমাণ করার চেষ্টা করেছিলেন যে ‘কাঁপিছে দেহলতা থর থর’ একাদশ মাত্রার এই ছন্দ বা তাল রবীন্দ্রনাথের উদ্ভাবন নয়। পিঙ্গলাচার্য-কৃত ছন্দ-সূত্রের ষষ্ঠ অধ্যায় ২৭ সূত্রে এই ছন্দের উল্লেখ আছে এবং এর নাম একাদশ-অক্ষর বিলাসিনী ছন্দ। সংগীতের দিক থেকে এই তালের নাম ত্রিশেখর তাল। ‘দুয়ার মোর পথপাশে’ কবিতার নয় মাত্রার ছন্দকে ‘ন্দোমকরী’ এবং ‘ছন্দোবুধম’ গ্রন্থাঙ্কযায়ী ‘মণিমধ্য’ ছন্দ বলা হয়েছে এবং গানে এই ছন্দের নাম ‘জনক’ তাল। ‘যে কাঁদনে হিয়া কাঁদিছে’ এই ছন্দের নাম সংস্কৃত ছন্দঃশাস্ত্র মতে ‘কমলা’ ছন্দ, তালের নাম কীর্তিতাল। ‘ব্যাকুল বকুলের ফুলে’ গানটির ছন্দ পিঙ্গলাচার্যের বর্ণনা অনুযায়ী ‘হলমুখী’ ছন্দ, এই ছন্দে গান করলে তার তালের নাম হবে ‘বসন্ত’ তাল। ‘বনের পথে পথে বাজিছে বায়’ বারো মাত্রার রবীন্দ্রনাথ একটি কবিতার দৃষ্টান্তও উক্ত প্রবন্ধে উদ্ধার করেছিলেন, যদিও তাতে তিনি সুর সংযোগ করেননি। কৃষ্ণচন্দ্র উক্ত বারো মাত্রার পদটি সম্পর্কে লিখেছিলেন—

“বারো মাত্রা হইলেই সেটি হয় একতাল না হয় চৌতাল যে হইতেই হইবে, সংগীতশাস্ত্র এমন কোনো কঠিন বিধান করিয়াছেন? বারো মাত্রার তাল আরো অনেক প্রকার আছে। যেমন ধেমটা আভেখমটা রাসমোহন ইত্যাদি। ইহার প্রত্যেকেই বারো মাত্রার ছন্দ। মাত্রার চলনগত প্রভেদ ও লয়ের প্রভেদেহেতু ইহাদের নামকরণ হইয়াছে। ধামার যে সাত মাত্রার তাল, তন্মধ্যে ছয়টি পূর্ণ মাত্রা আর দুইটি অর্ধ মাত্রা। এইজন্যই ধামার এখানে ষাটিবে না। কাঁপতালও দশ মাত্রার তাল, স্তবরাং কবিতার ছন্দ যখন বারো মাত্রার নিবন্ধ তখন কবির অভিপ্রায়ানুযায়ী গান করিতে হইলে, কাঁপতাল ইহার সংগত হইতে পারে না।... প্রোক্ত ছাদশাক্ষরনিবন্ধ ছন্দটি ছন্দঃশাস্ত্র-ব্যাখ্যাত ‘বাহিনী’ ছন্দ। বাহিনী ছন্দে সপ্তমে ও পঞ্চমে বতি বিস্তৃত হইয়া থাকে। বাহিনী ছন্দে গ্রথিত যে কোন কবিতা সুরযোগে গান করিলে যে বারো

মাত্রাস্বক ঠেকা সহযোগে সংগত করিতে হইবে, শাস্ত্রসিদ্ধ সেই ‘প্রতিমাভঙ্গ’ তালেরও সপ্তমে পঞ্চমে লগ হইয়াছে।”

রবীন্দ্রসংগীতে ছন্দোরূপের বৈচিত্র্যের কথা বস্তুত একটি স্বতন্ত্র অধ্যায় আলোচনার বিষয়। সাধারণ গানের রূপ সীমাবদ্ধ বলে সুরের উপর নির্ভরশীল সংগীতের বাক্যে ‘ও ছন্দে আমরা বৈচিত্র্য আশা করি না। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের গানে সেই বৈচিত্র্য কাব্যের ভাবগভীরতা ও সুরের রহস্যময় প্রসারতাকেও যেন ছাড়িয়ে যেতে চায়। গীতিকবিতা হিসাবেই তাঁর গীতবিতান সমাদৃত হবে, গীতবিতান সংকলনকালে শেষ বয়সে নতুন করে এই বিশ্বাস তাঁর হয়েছিল। আর গানের কাব্যরূপের ছন্দেও কবির পরীক্ষানিরীক্ষা যে শেষ পর্যন্ত মুক্তির দিকে ধাবিত হয়েছিল তারও উদাহরণ আমরা পেয়েছি। তাঁর বহু গানে প্রচলিত মিত্রাক্ষর ও স্তবকরীতিকে তিনি বর্জন করেছেন। সাধারণ চার তুকের গানে সঞ্চারী বাদ দিয়ে স্থায়ী আভোগ ও অন্তরায় একই মিলের গ্রন্থনা রবীন্দ্র-সংগীতের সাধারণ লক্ষণ। কিন্তু এই রীতি স্বেচ্ছায় লঙ্ঘন করেছেন এমন সংখ্যাও কম নয়। উদাহরণস্বরূপ ‘প্রভু তোমার বীণা যেমনি বাজে আধার মাঝে’ গানটি উল্লেখযোগ্য। ‘দুঃখের বরষায় চক্ষের জল যেই নামল’ গানটিতে গানের চতুরঙ্গ বিভাগ আছে কিন্তু মিত্রাক্ষরের পুনরাবৃত্তি নেই। তাই এটি স্বয়ংসম্পূর্ণ গীতিকবিতার স্বাভাবিকতা অর্জন করেছে। কবিতা ও কাব্যসংগীতে এখানে কোনো প্রভেদই নেই। ‘গাব তোমার সুরে দাও সে বীণায়ন্ত্র’, ‘আমার মুণের কথা তোমার নাম দিয়ে দাও ধূষে’ দুটি গানই এই পদ্ধতিতে রচিত। ‘সংসারে তুমি রাখিলে যে ঘরে’ গানটিতে দুটি স্তবকে দুটি পৃথক মিত্রাক্ষর আছে। ‘ঘাটে বসে আছি আনমনা যেতেছে বহিরা স্নানময়’ গানটির তিনটি স্তবকে তিনটি মিত্রাক্ষর। ‘আমি যখন তাঁর দুয়ারে ভিক্ষা নিতে যাই’ গানে প্রতি দুই চরণে এক একটি মিত্রাক্ষর। প্রেম পর্যায়ের গান ‘একদিন চিনে নেবে তারে’ প্রচলিত গীতরীতির মিলবিস্তার অম্লসরণ করেনি। এই গানের পর্বরূপও স্পষ্ট নয়। ‘অনেক পাওয়ার মাঝে মাঝে কবে কখন একটুখানি পাওয়া’, ‘সবার সাথে চলতেছিল অজানা এই পথের অন্ধকারে’, ‘আমার সকল দুঃখের প্রদীপ জ্বলে দিবস গেলে করব নিবেদন’ এই সকল স্বদীর্ঘ চরণও সুরের-মুখে-হঠাৎ-এসে-পড়া রচনা নয়। রূপদক্ষ কবির ছন্দোদক্ষতা ও পরীক্ষণকৃত্যের অংশরূপে এইগুলি গবেষণার সামগ্রী হয়ে থাকবে। এছাড়া এক একটি বাক্য বা বাক্যাংশের পৌনঃপুনিক ব্যবহারে

কতকগুলি কাব্যসংগীতে কবি এক ধরনের অনাস্বাদিতপূর্ব ধ্বনিসম্পদন সৃষ্টি করেছেন সে কথাও উল্লেখ অপরিহার্য বলে মনে হয়। ‘কবে আমি বাহির হলেম’ গানে ‘সে তো আজকে নয় সে তো আজকে নয়’ এই বাক্যের আবেদন, কেবল স্বরের বা গানের বিশিষ্টতা নয়। এই বাক্যটির পুনরাবৃত্তির দ্বারাই এই গানে কবির সঙ্গ, লীলাময় দেবতার সঙ্গ, যুগযুগান্তরের সম্পর্কের অবিচ্ছিন্নতা ধ্বনিত হয়েছে। ‘ধায় যেন মোর সকল ভালোবাসা’ গানের প্রতি স্তবকের শেষ চরণটি ‘প্রভু, তোমার পানে’, ‘তোমার কানে’, ‘তোমার টানে’, ‘তোমার দানে’ ও ‘তোমার গানে’ এই শব্দগুলি দ্বারা পুনরাবৃত্ত হয়েছে বলেই গানটি নিবিড় আত্মসমর্পণের একাগ্রতায় একটি ধ্যানমগ্ন হয়ে উঠেছে। ‘জীবন যখন শুখায়ে যায়’ গানের একটি মাত্র মিথ্রাক্ষর— অর্থাৎ সমাপ্তি বাক্য ‘এসো’, এই আহ্বানটিকেই প্রাণের গভীরে বাজাতে হবে, তাই ‘করণা ধারায় এসো’, ‘গীত স্বধারসে এসো’, ‘শান্ত চরণে এসো’, ‘রাজসমারোহে এসো’, ‘রুদ্ধ আলোকে এসো’। এই আহ্বান শব্দ-মাত্রেই নিবন্ধ থাকে না, এই আহ্বানের আকুলতা ধ্বনিত অঞ্জলি হয়ে ওঠে। কবি ছাড়া এমন কাব্যসংগীত কে রচনা করতে পারতেন? ‘প্রাণ ভরিষে তৃষা হরিষে মোরে আরো আরো আরো দাও প্রাণ’ গানটিতেও ‘আরো’ এই শব্দটিকে বাজিয়ে, ধ্বনিত পুনরাবৃত্ত করে, কবি তাঁর প্রার্থনাকে কী অসীম, কত অনায়াসে, কত কাব্যময়তার সাহায্যে কী বিশাল কী বিপুল করে তুলেছেন। ‘তোরা শুনিসনি কি শুনিসনি তার পায়ের ধ্বনি’ গানে ‘সে যে আসে, আসে, আসে’ এই চরণের ব্যবহার যেন তাঁর নিশ্চিত পদধ্বনির মতই আমাদের বক্ষস্পন্দনে ধ্বনিত হয়। ‘অন্ধকারের উৎস হতে উৎসারিত আলো’, ‘মোর সন্ধ্যায় তুমি স্বন্দরবেশে এসেছ’, গান দুটিতেও এইরূপ বাক্যাংশের পুনরাবৃত্তির দ্বারা প্রত্যাশিত অল্পভূতি সৃষ্টি করা হয়েছে।

কিন্তু কাব্যসংগীতের ছন্দের আলোচনা এখানেই সমাপ্ত হয় না। পূর্বেই বলা হয়েছে, কবিতা ও সংগীতের ছন্দের মধ্যে কবি বহুবার একটি সংযোগ স্থাপনের চেষ্টা করেছিলেন। অবশ্য চেষ্টা করলেই কবিতার ছন্দ ও গানের ছন্দকে একই মানদণ্ডে বিচার করার কতকগুলি ব্যবহারিক বাধা আছে। ‘কবিতায় থাকে কথা ও ছন্দের সমবায়, পংক্তির অন্তে ধ্বনিগত মিল থাকে আবার না থাকলেও চলে। এর সঙ্গ রসসংযোগ হলেই সৃষ্টি হয় কাব্যের। গানের মধ্যেও এই সব উপাদান থাকে। আরও থাকে অতিরিক্ত একটি বস্তু

যার নাম সুর। ছন্দের দিক দিয়েও কবিতার ছন্দ আর গানের ছন্দ এক নয়। কবিতার যত জানা বা অজানা ছন্দ আছে সে সবই গানে প্রযুক্ত হতে পারে, কিন্তু গানের সম্ভাব্য সমস্ত ছন্দকে কবিতায় প্রয়োগ করতে গেলে ছন্দশাস্ত্রে উপস্থিত হবে দারুণ বিপর্যয়।’ ছন্দোঙ্কর রবীন্দ্রনাথ এই সত্যটি জানতেন কারণ সংগীতশাস্ত্রও তাঁর অধিগত ছিল। তিনি বলেছিলেন—“কাব্যে ছন্দের যে কাজ গানে তালের সেই কাজ। অতএব ছন্দ যে নিয়মে কবিতায় চলে, তাল সেই নিয়মে গানে চলবে।” ফলে কবিতার পর্বের মাত্রাপদ্ধতিকে গানে প্রয়োগ করার ফলেই আমরা রবীন্দ্রসংগীতে ষষ্ঠী, একাদশী, নবতাল, রূপকড়া প্রভৃতি ছন্দের সাক্ষাৎ পেয়েছি। সংগীতশাস্ত্রধারণ হয়ত এগুলির ব্যবহারে আপত্তি করতে পারেন, কিন্তু ছন্দের বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিতে এর মধ্যে কোনো ত্রুটি নেই। সংগীতে রাগ-রাগিণী প্রবর্তনের মত এই জাতীয় নূতন তালপদ্ধতির প্রয়োগ উদ্ভাবনেও যথেষ্ট কৃতিত্ব আছে।

“সংগীতের একটা প্রধান অঙ্গ তাল। আমাদের আসরে সবচেয়ে বড় দাঙ্গা এই তাল নিয়ে। গান বাজনার ঘোড়দৌড়ে গান জেতে কি তাল জেতে এই নিয়ে বিষম মাতামাতি। দেবতা যখন সজাগ না থাকেন, তখন অপদেবতার উৎপাত এমনি করেই বেড়ে ওঠে। স্বয়ং সংগীত যখন পরবশ, তখন তাল বলে আমাদের দেখ সুর বলে আমাদের। কেন না দুই ওস্তাদে দুই বিভাগ দখল করেছে—দুই মধ্যস্থের মধ্যে ঠেলাঠেলি—কর্তৃত্বের আসন কে পায়, মাঝ থেকে সংগীতের মধ্যে আত্মবিরোধ ঘটে।”

ওস্তাদি গানে সুর ও তালের এই বিরোধ কাব্যসংগীতে দূর করাই রবীন্দ্রনাথের উদ্দেশ্য ছিল। তাই সুরকার রবীন্দ্রনাথের পক্ষে দরকার ছিল ছন্দোঙ্কর কবি রবীন্দ্রনাথকে, কবি রবীন্দ্রনাথেরও তাই দরকার ছিল সুরকারের। তাই কাব্যের ছন্দকে কবি সংগীতের তালের সাহচর্যে পাঠালেন, তাল ও সুরকে দিলেন সমমর্যাদা। এই কারণেই অধিকাংশ রবীন্দ্রসংগীতে পদের ছন্দোন্নয়ন ও তার সুরের তালের মধ্যে গভীর কোনো ব্যবধান নেই। রবীন্দ্রসংগীতের তাল সুরের মতই ‘অন্তরের ভাবগাঢ়তার অল্পবর্তী, বাইরের কককলার প্রতি তার আকর্ষণ জাগেনি। হৃদয়াবেগই এ গানের মূল প্রেরণা।’ কেন না রবীন্দ্রসংগীত যে স্বভাবতই অন্তর্মুখী সংগীত, ভাবমুখী সংগীত। তালে সুরে কথায় ভাবে বিশ্ব জাগানো, চমক লাগানো তার স্বার্থ নয়।’ কবি স্বয়ং বলেছেন, ‘সংগীত অনির্বচনীয়, কাব্যে বচনীয়তা আছে। এই অনির্বচনীয়তা

সঙ্গে বচনীয়াতর মিলন ঘটিয়েছে এই ছন্দ । তাতে করে বাক্ ও অবাক্ বাঁধা
পড়েছে ছন্দের মালাবন্ধনে ।’

- ১। কমলাকান্তের আসরে কমলাকান্ত শর্মা [প্রমথনাথ বিনী] কথিত রবীন্দ্রসংগীত প্রসঙ্গ,
আনন্দবাজার
- ২। ত্রৈমাসিক রবীন্দ্রসংগীত সম্মেলন (১৯৫৭) উগলকে প্রকাশিত পুস্তিকার সৌম্যেন্দ্রনাথ
ঠাকুরের প্রবন্ধ
- ৩। রবীন্দ্রনাট্য প্রবাহ—প্রমথনাথ বিনী
- ৪। বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস, ৩য় খণ্ড—সুকুমার সেন (৩য় সং) পৃ ৪৭২
- ৫। সংগীত ও ভাব—সংগীতচিন্তা পৃ ৮
- ৬। রূপস্ৰষ্টি : মাতার খেলার রূপান্তর—কানাই সামন্ত, রবীন্দ্রপ্রতিভা
- ৭। জ্বরের অসংখ্য পত্রপুট—অমলেন্দু বসু ; দেবীপদ ভট্টাচার্য সম্পাদিত ‘রবীন্দ্রনাথ’ গ্রন্থ
- ৮। রবীন্দ্র রচনাবলী ১ম খণ্ড, ভূমিকা, মাঘ ১৩৪৬ সংস্করণ
- ৯। সংগীতচিন্তার উদ্বৃত্ত, পৃ ১৩৫ ।
- ১০। রবীন্দ্রসংগীতের কাব্যমূল্য—ডঃ নরেশ শুক ; বেতার জগৎ ৩৯ বর্ষ, ৯ম সংখ্যা (১৬-৩০
এপ্রিল পৃ ৩৭৩
- ১১। বাণী ও বীণা—প্রবোধচন্দ্র সেন : গীতবিতান পত্রিকা
- ১২। কবি ও কবিতা, ৩য় বর্ষ ৩য় সংখ্যা গানহুটির পাঠ ও সম্পাদকীয় মন্তব্য
ঐষ্টব্য
- ১৩। রবীন্দ্রনাথ ও বাঙ্গালা সাহিত্য—মোহিতলাল বজ্রমহার, জয়ন্তী উৎসর্গ
- ১৪। ছন্দশিল্পী রামপ্রসাদ ও ঈশ্বরচন্দ্র—প্রবোধচন্দ্র সেন : বিবর্তারতী পত্রিকা, কার্তিক-
- ১৫। ছন্দশিল্পী রামপ্রসাদ ও ঈশ্বরচন্দ্র—প্রবোধচন্দ্র সেন, বিবর্তারতী পত্রিকা, কার্তিক-
- ১৬। বাণী ও বীণা—প্রবোধচন্দ্র সেন, গীতবিতান পত্রিকা ১৩৬৮
- ১৭। হিন্দু সংগীত ও কবির ত্রার রবীন্দ্রনাথ—কৃষ্ণচন্দ্র ঘোষ বৈদ্যসুচিন্তামণি (১৯১৭)
আলোচ্য প্রবন্ধটির আরো আলোচনা আছে বর্তমান গ্রন্থের ৫-৭ পৃষ্ঠায়

রবীন্দ্রনাথের সংগীতচিন্তা

১

শ্রুতি এবং সমালোচক, রচয়িতা এবং নিরীক্ষক, শিল্পী ও ভাবুক যদি একই ব্যক্তি হন, তাহলে, সৃষ্টি, শিল্প বা রচনা স্বেচ্ছাচারিতার পথে লক্ষ্যভ্রষ্ট না হয়ে নির্দিষ্ট নীতি-নিয়মের অঙ্গীভূত হয়। তেমনি সমালোচনা, বিচার বা আলোচনায় শ্রুতির আপন অভিজ্ঞতা প্রতিকলিত হয়ে তাকে অধিকতর বাস্তব ও সত্যনিষ্ঠ বরে তোলে। রবীন্দ্রনাথ যখন সাহিত্যতত্ত্ব আলোচনা করেছেন, বিশেষ ভাবে তাঁর আপন সাহিত্যসৃষ্টির মানদণ্ডে পরীক্ষিত বলেই তা সত্য হবে উঠেছে। সেই কারণে সাহিত্যসমালোচক রবীন্দ্রনাথ কবি শ্রুতি রবীন্দ্রনাথেরই ভাষ্যকার। নিরপেক্ষ বিচারকের দৃষ্টিতে সাহিত্যের সার্বভৌম সত্য আলোচনা করলেও সেই সত্যের উপস্থাপনায় কবি পুণ্ড্রিগত বিজ্ঞার প্রয়োগ করেননি, পণ্ডিতমন্ত সমালোচনার জগৎ তুলনামূলক বিচারশক্তির সাহায্য গ্রহণ করেননি। সাহিত্যের তত্ত্ব ও সত্য, সাহিত্যের তাৎপর্য ও সামগ্রী, গদ্যকাব্যের প্রযোজনীয়তা, কবিজীবনীর আদর্শ, করুণ রসের আনন্দলায়কত্বের কারণ ইত্যাদি যা কিছু তিনি আলোচনা করেছেন, সবই তাঁর নিজের সারস্বত জীবনের সমর্থনে, আপন স্বজনমূলক অভিজ্ঞতার প্রেরণায়। তাই এরিস্টটল বা ভরত, প্লেটো কিংবা অভিনবগুপ্ত, ব্রাডলে অথবা বিশ্বনাথ চক্রবর্তীর সমালোচনা তত্ত্ব বা মতামত রবীন্দ্রনাথের সাহিত্যালোচনায় কখনো উদ্ধৃত হয়নি বা উদাহৃত হয়নি। তাঁর স্বকীয় মনীষা ও মননের দ্বারা, স্বীয় প্রজ্ঞা ও উপলব্ধির অনন্ততায়, আপন অভিজ্ঞতার অসাধারণ প্রেরণায় কবি যে সিদ্ধান্ত ও প্রত্যয়ে উপনীত হন, যে অভিমত রচনা করেন, যে স্বত্র নির্দেশ করেন—সেগুলি বিশ্বজনীন ও সর্বকালীন সমালোচকদের মতামতের পাশেই স্থান পেতে পারে।

রবীন্দ্রনাথের সংগীতসম্পর্কিত আলোচনা-সম্পর্কেও এই মন্তব্যের পুনরুক্তি করা যায়। রবীন্দ্রনাথ সারা জীবনে সংগীতবিষয়ক যে সব আলোচনা করেছেন, সেগুলি কেবল তাত্ত্বিকের বা সংগীতসমালোচকের মতামত নয়, আপনার সাংগীতিক জীবনের অভিজ্ঞতাই সেগুলির মূল্য নিঃসংশয়িতভাবে প্রতিষ্ঠিত করেছে। স্বয়ং সুরকার ও গীতিকার বলেই রবীন্দ্রনাথের সংগীত-চিন্তায় অভিজ্ঞতার অসামান্য মূল্য স্বীকৃত হয়েছে। তাঁর কবিজীবনের প্রায়

সঙ্গে সঙ্গেই হয়ত তাঁর সংগীতশ্রুতি আরম্ভ হয়েছিল, তাই সংগীত সম্পর্কে কবির চিন্তার ইতিহাসও খুবই প্রাচীন। দীর্ঘ জীবনে রবীন্দ্রনাথ সংগীত সম্পর্কে বহুস্থানে নানা মতামত প্রকাশ করেছেন। সেইগুলি সংগীতশ্রুতি রবীন্দ্রনাথের গীতশ্রুতির ভূমিকা-রূপেই বিশেষভাবে বিবেচ্য। সম্প্রতি বিশ্বভারতী গ্রন্থন-বিভাগের উদ্ভূত সংকলিত কবির ‘সংগীতচিন্তা’ গ্রন্থে (‘প্রথম প্রকাশ বৈশাখ ১৩৭৩’) কবির সংগীত-চিন্তার একটি ধারাবাহিক ও পূর্ণাঙ্গ বিবরণ সংগ্রহ করা যায়। অবশ্য এই চিন্তায় কবির সংগীতবিষয়ক কবিতা বা গানের উল্লেখ নেই।

‘সংগীতচিন্তা’ গ্রন্থে সংকলিত রবীন্দ্রনাথের সংগীতালোচনার এক সীমায় আছে ভারতী ১২৮৮ জ্যৈষ্ঠে প্রকাশিত ‘সংগীত ও ভাব’ প্রবন্ধ এবং আরেক সীমায় আছে সংগীতবিষয়ক একটি অভিভাষণ, আনন্দবাজার পত্রিকায় ১৭ আষাঢ় ১৩৪৭ সংখ্যায় প্রকাশিত; অর্থাৎ প্রায় ষাট বৎসরব্যাপী চিন্তার বিবর্তন এতে প্রাপ্তব্য। কালানুক্রমিক সাজালে রবীন্দ্রনাথের উল্লেখযোগ্য সংগীতবিচিন্তার তালিকা এইরূপ হবে (প্রকাশকাল অনুযায়ী) —

- ১। সংগীত ও ভাব ভারতী জ্যৈষ্ঠ ১২৮৮
- ২। সংগীতের উৎপত্তি ও উপযোগিতা ভারতী আষাঢ় ১২৮৮
- ৩। সংগীত ও কবিতা ভারতী মাঘ ১২৮৮ (‘সমালোচনা’)
- ৪। বাউলের গান ১ ভারতী বৈশাখ ১২৯০ (‘সমালোচনা’)
- ৫। বাউলের গান ২ ভারতী আশ্বিন ১২৯১ (‘সমালোচনা’)
- ৬। কবিসংগীত সাধনা জ্যৈষ্ঠ ১৩০২ (‘লোকসাহিত্য’)
- ৭। গান সম্বন্ধে প্রবন্ধ প্রবাসী বৈশাখ ১৩১২ (‘জীবনস্মৃতি’)
- ৮। অন্তর-বাহির ভারতী আশ্বিন ১৩১২ (‘পথের সঙ্কর’)
- ৯। সংগীত ভারতী অগ্রহায়ণ ১৩১২ (‘পথের সঙ্কর’)
- ১০। সোনার কাঠি সবুজপত্র জ্যৈষ্ঠ ১৩২২
- ১১। সংগীতের মূর্তি সবুজপত্র জ্যৈষ্ঠ ১৩২২ (ছন্দ, প্রথম সংস্করণ)
- ১২। আমাদের সংগীত সবুজপত্র ভাদ্র ১৩২৮
- ১৩। অভিভাষণ ১ নব্যভারত জ্যৈষ্ঠ ১৩২৯
- ১৪। অভিভাষণ ২ নব্যভারত আশ্বিন ১৩৩১
- ১৫। আলাপ-আলোচনা বঙ্গবাণী জ্যৈষ্ঠ ১৩৩২
- ১৬। আলাপ-আলোচনা প্রবাসী কার্তিক ১৩৩৪
- ১৭। বাউল-গান প্রবাসী চৈত্র ১৩৩৪

১৮। বিশ্বাবছালয়ে সংগীত

১৯। অভিভাষণ আনন্দবাজার পত্রিকা ১২ পৌষ ১৩৪১

২০। শিক্ষা ও সংস্কৃতিতে

সংগীতের স্থান প্রবাসী কাল্পন ১৩৪২

২১। কথা ও স্বর ১ বিচিত্রা অগ্রহাষণ ১৩৪৪

২২। আলাপ আলোচনা বিচিত্রা কাল্পন ১৩৪৪

২৩। কথা ও স্বর ২ প্রবাসী আষাঢ় ১৩৪৬

২৪। অভিভাষণ আনন্দবাজার পত্রিকা ১৭ আষাঢ় ১৩৪৭

সংগীতচিন্তায় এই গল্প আলোচনাগুলি ছাড়াও জীবনস্মৃতি-ছিন্নপত্রে প্রকীর্ত্ত কবির সংগীতচিন্তা, অত্যাগ্ন ভ্রমণসাহিত্যে বা পত্রসাহিত্যে উল্লিখিত কবির সংগীতপ্রসঙ্গ, সংগীতবিষয়ক বিশেষজ্ঞের সঙ্গে পত্রালাপ বা মৌখিক আলাপ-চারিতার প্রতিবেদন, অত্যাগ্ন প্রবন্ধ গ্রন্থে ছড়ানো কবির সংগীতভাবনাও মোটামুটি সংকলিত হয়েছে।

রবীন্দ্রনাথের সংগীতচিন্তা এছাড়াও তাঁর বিভিন্ন গ্রন্থাদিতে ছড়িয়ে আছে। পঞ্চভূত, ছিন্নপত্রাবলী, পথে ও পথের প্রান্তে, পশ্চিমগাত্রীর ডায়ারি ও জীবনস্মৃতির নানা পৃষ্ঠায় এবং অত্যাগ্ন অনেক ব্যক্তিগত পত্রাদিতে রবীন্দ্রনাথের সংগীতবিষয়ক মতামত পাওয়া যায়। তাছাড়া গান ও গানের স্বর কবির বহু কবিতার প্রেরণা উপলক্ষ বা বিষয়বস্তু। এগুলি সংকলন করলেও উপভোগ্য আলোচনা হতে পারে। গীতবিতানে পূজা ও প্রেম পর্যায়ে স্থচনাতেও গানবিষয়ক অনেকগুলি গানকে কবি স্বতন্ত্রভাবে স্থাপন করেছেন। এগুলিও তাঁর সংগীতচিন্তার উপাদান।^১

২

‘সংগীত ও ভাব’ প্রবন্ধটি সংগীত সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের প্রথম প্রবন্ধ এবং ‘সভাস্থলে এই আমার প্রথম প্রবন্ধপাঠ’। ১৮৮১ সালে কবি আরেকবার বিলাতযাত্রার উদ্বোগ করেন এবং এই দ্বিতীয়বার বিলাতযাত্রার প্রাক্কালে^২ বেথুন সোসাইটির এক সভায় রেভারেণ্ড কৃষ্ণমোহন বন্দ্যোপাধ্যায়ের সভাপতিত্বে কবি উদাহরণযোগ্যে পঠিত এই প্রবন্ধে বোঝাবার চেষ্টা করেছিলেন যে ‘গানের কথা’কেই গানের সুরের দ্বারা পরিস্ফুট করিয়া তোলা এই শ্রেণীর (কণ্ঠ) সংগীতের মূখ্য উদ্দেশ্য।^৩

ইতিপূর্বে প্রথমবার বিলাতপ্রত্যাগত কবি বান্ধীকিপ্রতিভা রচনা করেছেন, তাছাড়া ত্রুক্ষসংগীত ও আরও নানা ধরনের গীতরচনায় তাঁর তরুণ প্রতিভা নিয়ত সৃষ্টিশীল। ঠাকুর-পরিবারের সংগীতাত্মশীলনের এবং গীতচর্চার উত্তাল পরিবেশে লালিত রবীন্দ্রনাথের মনে স্বভাবতই সংগীতসম্পর্কে গভীর অম্লসন্ধিস্থা জেগেছিল। বাঙলাদেশের সমকালীন সংগীতচর্চাও নৈরাশ্রজনক ছিল না। সুতরাং ‘সংগীত ও ভাব’ প্রবন্ধে কবি বললেন—‘আমাদের বঙ্গসমাজে একটা আন্দোলন উপস্থিত হইয়াছে. . . এই নূতন আন্দোলনের সঙ্গে সঙ্গে আমাদের দেশে সংগীতের নব অভ্যুদয় হইয়াছে। সংগীত সবে জাগিয়া উঠিয়াছে মাত্র, কাজ ভালো করিয়া আরম্ভ হয় নাই।’^৩

এই আন্দোলনের পরিপ্রেক্ষিতে কবি সেদিন সংগীতকে শাস্ত্রের লৌহকারা থেকে মুক্ত করতে চেয়েছিলেন। রাগরাগিণীর দাসত্ব করাই সংগীতের একমাত্র কাজ নয়, কারণ ভাবপ্রকাশ করাই রাগরাগিণীর উদ্দেশ্য। ‘যদি মধ্যমের স্থানে পঞ্চম দিলে ভালো শোনায’ আর ‘তাতে বর্ণনীয় ভাবের সহায়তা করে, তবে জয়জয়ন্তী রক্ষার জন্ত চেষ্টিত না হলেও চলবে। সংগীতের উদ্দেশ্য যেহেতু ভাবপ্রকাশ করা, তাই ‘গীতিনাটো, যাহা আত্মোপাস্ত্র স্বরে অভিনয় করিতে হয় তাহাতে, স্থানবিশেষে তাল না থাকা বিশেষ আবশ্যক’, কারণ ভাবপ্রকাশের জন্তই তার দরকার বলে কবি মনে করেন। কবির মতে, গায়করা কতকগুলি চেতনাহীন জড় স্বরের উপর সংগীতকে স্থাপন করেন, কিন্তু কবি ‘তাহাকে জীবন্ত অমর ভাবের উপর স্থাপন’ করতে চেয়েছেন। ‘তাহারা গানের কথার উপর স্বরকে দাঁড় করাইতে চান। আমি গানের কথাগুলিকে স্বরের উপর দাঁড় করাইতে চাই। তাহারা কথা বসাইয়া যান স্বর বাহির করিবার জন্ত। আমি স্বর বসাইয়া যাই কথা বাহির করিবার জন্ত।’ কেবল গায়করূপে অথবা সংগীতের অহুশীলনকারী ছাত্ররূপে কবি নিজেকে দেখেননি, তাঁর মধ্যে সে স্বরশ্রুত-গীতিকারের স্বজনীপ্রতিভার আবির্ভাব ঘটেছে, এই প্রবন্ধে তারই দৌবারিকধ্বনি শুনতে পাই। প্রবন্ধটি যেন বান্ধীকিপ্রতিভার অমর স্রষ্টার আপন সংগীতসৃষ্টির কৈফিয়ৎ। সুতরাং রবীন্দ্রনাথের প্রথম সংগীতসমালোচনা সংগীতের নিরাসক্ত বা নিরপেক্ষ বিচার নয়, আপন গীতসৃষ্টির অভিজ্ঞতার প্রতিলিখন।

‘সংগীত ও ভাব’ প্রবন্ধ রচনার পর রবীন্দ্রনাথ, হার্বার্ট স্পেন্সারের ‘দি অরিজিন এণ্ড ফাংশান অফ মিউজিক’^৪ পাঠ করে তাঁর প্রাপ্তকৃত মতের সমর্থন

খুঁজে পেলেন। তার পরের মাসে ‘সংগীতের উৎপত্তি ও উপযোগিতা’ নামে আর একটি প্রবন্ধ রচনা করলেন।^৫ এখানে তিনি লিখেছেন—

‘আমাদের মনোভাব গাঢ়তম তীব্রতমরূপে প্রকাশ করিবার উপায়স্বরূপে সংগীতের স্বাভাবিক উৎপত্তি। যে উপায়ে ভাব সর্বোৎকৃষ্টরূপে প্রকাশ করি, সেই উপায়েই আমরা ভাব সর্বোৎকৃষ্টরূপে অত্মের মনে নিবিষ্ট করিয়া দিতে পারি। অতএব সংগীত নিজের উদ্ভেজনা প্রকাশের উপায় ও ভাবকে উদ্ভেজিত করিবার উপায়।’

স্পেন্সারের মতকেই ঐষণ্য বিতানিত করে কবি এই আশা প্রকাশ করেছেন যে, এমন একদিন আসন্ন যখন আমরা সংগীতেই কথাবার্তা বলব। অমুভব-প্রকাশের ভাষাই যেহেতু সংগীত, তাই স্বভাবের ভাষা সম্পূর্ণতাপ্রাপ্ত হলে সংগীতও সম্পূর্ণতা পাবে। আমাদের শাস্ত্রগত ব্যাকরণগত অমুষ্ঠানগত সংগীত যেন নিষ্প্রাণ মৃত্তিকামণী প্রতিমা। কিন্তু কবির বিশ্বাস ‘ও ধারণা—সংগীতে এতখানি প্রাণ থাকা চাই, যাতে সে সমাজের সঙ্গেই যোগাযোগ লাভ করে, সমাজপরিবর্তনের সঙ্গে পরিবর্তিত হতে থাকে, সমাজকে প্রভাবিত করতে ও সমাজের দ্বারা প্রভাবিত হতে পারে।

অথচ জীবনশ্রুতি গ্রন্থে যখন তাঁর এই কালের সংগীতবিষয়ক প্রবন্ধগুলির আলোচনা করেছেন, তখন প্রথম জীবনের এই সকল মতামত সম্পর্কে কবির মনোভাব পরিবর্তিত হয়ে গেছে।^৬ সেখানে তিনি বলেছেন—

“কিন্তু যে মতটিকে তখন এত স্পর্ধার সঙ্গে বাস্তব করিয়াছিলাম সে মতটি যে সত্য নয়, সে কথা আজ স্বীকার করিব। গীতিকলার নিজেরই একটি বিশেষ প্রকৃতি ও বিশেষ কাজ আছে। গানে যখন কথা থাকে তখন কথার উচিত হব না, সেই স্বযোগে গানকে ছাড়াইয়া যাওয়া। সেখানে সে গানেরই বাহন মাত্র। গান নিজের ঐশ্বর্যেই বড়। বাক্যের দাসত্ব সে কেন করিতে যাইবে। বাক্য যেখানে শেষ হইয়াছে সেইখানেই গানের আরম্ভ। যেখানে অনির্বচনীয় সেইখানেই গানের প্রভাব”।^৭

রবীন্দ্রনাথের সংগীতদৃষ্টি তাঁর কাব্যজীবনের ক্রোড়পত্র নয়, তাঁর বহুসিস্থ জীবনের অবকাশরঞ্জনী নয়, তাঁর গান তাঁর যে কোনও সাহিত্যবিভাগের মতই স্বয়ংসম্পূর্ণ ও প্রতিস্পর্ধী। ‘সংগীত ও কবিতা’ প্রবন্ধে (মাঘ ১২৮৮) তিনি সেই বিংশতিবর্ষ বয়সেই স্বীকার করেছিলেন যে, কথা ও স্বর ভাবপ্রকাশের যুগ্ম উপকরণ। কবিতায় আমরা কথার ভাষাকে এবং সংগীতে স্বরের ভাষাকে

প্রাধান্য দিয়ে থাকি। তবে সংগীত মনের একটি মাত্র স্থায়ী ভাবকে বেছে নেয়, আর কবিতার কাজ ভাব থেকে ভাবান্তরে গমন। ম্যাথিউ আরনল্ডের একটি কবিতার (‘এপিলোগ টু লেসিংস্ লা ও কুন’) সাহায্যে কবি বলেছেন, “চলনশীল ভাবের প্রত্যেক ছায়ালোক সংগীতে প্রতিবিম্বিত হইতে পারে না। সংগীত একটি স্থায়ী স্থির ভাবের ব্যাখ্যা করে মাত্র।’

রবীন্দ্রনাথের শিক্ষানবিশি পর্বে ভারতীয় মার্গ ও ধ্রুপদী সংগীতের শিক্ষকদের প্রয়াস নিম্নলিখিত। কবির এই-বিষয়ক বিনয় সত্ত্বেও আমাদের বিত্বাস করার যথেষ্ট কারণ আছে যে শাস্ত্রীয় সংগীতে কবির অধিকার জন্মেছিল। কিন্তু সংগীত-শাস্ত্রে যথোচিত পারদর্শিতা লাভ করেও শাস্ত্রবিহিত রাগরাগিণী অনুসরণ করে রবীন্দ্রনাথ কোনোদিন সংগীতরচনার পক্ষপাতী ছিলেন না। তাঁর অল্প বয়সের ঐ প্রবন্ধগুলিই তার প্রমাণ। কবি স্পষ্টই বলেছেন, ‘নামবদ্ধ রাগ-রাগিণীতে আর যাহা করুক না করুক, সংগীতের প্রতিভা জন্মাইবার বিষম ব্যাঘাত করে।’ কবিতার যে স্বাধীনতা সংগীতেও সেই স্বাধীনতা দাবি করে কবি বলেছেন, ‘আমরা আজকাল যেমন নবরসের মধ্যেই মারামারি করিয়া কবিতাকে বদ্ধ করিয়া রাখি না, অলংকারশাস্ত্রোক্ত আডম্বরপূর্ণ নামের প্রতি দৃষ্টি করি না, তেমনি সংগীতেও কতকগুলি নাম ও নিবন্দের মধ্যেই যেন বদ্ধ না হইয়া থাকি।’ সংগীতে এই মুক্তিই কবির সেই বয়সের অভিপ্রেত একথা ভাবতে আমাদের বিস্ময় লাগে। এই জাতীয় প্রবন্ধরচনার পটভূমিতে রবীন্দ্রনাথ হযত তখনও অসংখ্য গান সৃষ্টি করেননি। কিন্তু এই চিন্তা ও মনোভাবের পরিপ্রেক্ষিতেই তাঁর সুর ও কথা প্রস্তুতিসদনটি ধীরে ধীরে চিত্তগহনে গড়ে উঠছিল। সঙ্ক্যাবিষয়ক কবিতা রচনা করতে যেমন সঙ্ক্যার ভাব কল্পনা করতে হয়, তেমনি সঙ্ক্যার গান রচনা করতে অনিবার্যভাবেই পূর্ববী নয়, সঙ্ক্যার ভাব কল্পনা করতে হবে, তবেই সাংগাহের সুর আপনি নেমে আসবে। তখনই ‘প্রত্যেক গীতিকবির রচনায গানের নূতন রাজ্য আবিষ্কৃত হইতে থাকিবে। তাহা হইলে গানের বান্ধীকি গানের কালিদাস জন্মগ্রহণ করিবেন।’

হাফ্‌আখড়াই যাজ্ঞা পাঁচালি লঘু নাট্যসংগীতঅধ্যুষিত বাঙলাদেশে গানের বান্ধীকি গানের কালিদাসের পথ অলঙ্কে প্রস্তুত হচ্ছিল এমনি করেই। কবিরই আপন ‘হৃদয়ের গোপন বিজ্ঞান ঘরে’।

৩

রবীন্দ্রনাথের প্রবন্ধে কবিতায় আলোচনায় প্রায়ই সংগীতের প্রসঙ্গ এসে পড়ে। কারণ এই বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ডের সঙ্গে সংগীতের গূঢ় সম্পর্ক আছে বলে তিনি বিশ্বাস করতেন। শান্তিনিকেতন গ্রন্থমালার (২য় ভাগ) ‘শোনা’ নামক একটি ভাষণে (৫ পৃষ্ঠা ১৩১৫) কবি এই বিশ্বকে একটি মহাসংগীত বলেছেন। কবির নিজেরই একটি গান (‘বাজে বাজে রম্যবীণা বাজে’) তার অসীম স্তরের অনির্বচন আবেদন নিয়ে সেদিন কবির মনের মধ্যে কেবলই ঝংকৃত হচ্ছিল। সেই সংগীত ক্রমশ আকাশ ও অহোরাত্রকে পূর্ণ করে তুলল। আলোর ধারায় রূপের লীলায় বেজে উঠল বিশ্ববীণা—

‘এই প্রকাণ্ড বিপুল বিশ্বগানের বজ্রা যখন সমস্ত আকাশ ছাপিয়ে আমাদের চিত্তের অভিমুখে ছুটে আসে, তখন তাকে এক পথ দিয়ে গ্রহণ করতেই পাবিনে, নানা দ্বার খুলে দিতে হয় চোখ দিয়ে স্পর্শেচ্ছিন্ন দিগে, নানাদিক দিয়ে তাকে নানারকম করে নিই। এই একতান মহাসংগীতকে আমরা নেগি শুনি ছুঁই শুঁকি আশ্বাদন করি।’

এই বিশ্ববীণার ঝংকৃত গীতরহস্য আরও একটি গানে অপকৃপ হয়ে বেজেছে—

বিশ্ববীণারবে বিশ্বজন মোহিছে।

স্থলে জলে নভতলে বনে উপবনে

নদীনদে গিরিগুহা-পারাবারে

নিত্য জাগে সরসসংগীত মধুরিমা,

নিত্য নৃত্যরসভঙ্গিমা।

কবির বিভিন্ন রচনায়, বিশেষ করে সংগীতবিষয়ক নব এমন লেখাস, সংগীতের প্রসঙ্গ কত ভাবে এসে পড়েছে, তার পরিচয় দান করা িপুল শ্রমসাধ্য। বিশ্ববিধাতা বিশ্বতানে যে ধ্রুবপদ বেঁধে দিয়েছেন, কবি আপনার স্বজনতারসম্মে তাকে শেখাতে চেয়েছেন বলেই তাঁর বিশ্ব স্তরে পূর্ণ হয়ে উঠেছে বারবার—

বাজায় উষা নিশীথকূলে যে গীতভাষা

সে ধ্বনি নিয়ে জাগিবে মোর নবীন আশা।

ফুলের মত সহজ স্তরে প্রভাত মম উঠবে পুরে

সজ্জা মম সে স্তরে যেন মরিতে জানে।

কবির সংগীত মানবলোকের সীমায়ত পরিধির মধ্যে আপনার স্বায়া-গণনার দুর্ভাগ্য নিয়ে আসেনি। বিশ্বসংগীতের সে যেন লীলাসহর। তাই তাঁর এই গীতোদ্‌বোধনী—

জাগ জাগ রে জাগ সংগীত—চিন্তা-অশ্রু কয় তরঙ্গিত
নিবিডনন্দিত প্রেমকম্পিত হৃদয়কুঞ্জবিতানে।
মুক্তবন্ধন সপ্তস্বর তব করুক বিশ্ববিহার।
সূর্যশশিনক্ষত্রলোকে করুক হর্ষ প্রচার।
পূর্ণ কর রে গগন-অঙ্গন তাঁর বন্দনাগানে ॥...

কবির এই আজন্মলব্ধ সংগীতচেতনাই তাঁর সংগীতবিষয়ক আলোচনা-শ্রুতিকে হৃদয় ও জ্যোতির্ময় করে রেখেছে, অল্পশীলনলব্ধ বিচার প্রতিনিধি তারা নয়। রবীন্দ্রজীবনীকার যথার্থই লিখেছেন—

“রবীন্দ্রনাথ কবি ও সংগীতকাব, ছন্দ ও সুরের মধ্য দিয়া তাঁহার বিশ্ববোধ—আবালোর এই সংস্কার। সংগীত ও গায়ক অভিন্ন। শব্দব্রহ্ম কথাটি কবির নিকট কেবল শাস্ত্রবাক্য নহে, অথবা অনাহত নাদ কোনো রহস্তাবৃত পদমাত্র নহে ; উহার কবির অনুভূত সত্য। কবির জগৎ হইতেছে এই সুরের জগৎ, কথার জগৎ—কেবল রূপের জগৎ নহে। শব্দ সুর ও কথা এই তিনটি হইতেছে সংগীতের উপাদান ও প্রাণ। প্রাকৃতিক জগতে শব্দ মাত্র আছে, মেঘের গর্জন পাতার মর্মর জলের কল্লোল প্রভৃতি ঘর্ষণজাত নানা শব্দ অহর্নিশ চলিতেছে। জীবজগৎ হইতে অনুক্ষণ বিচিত্র শব্দ ও সুর উদ্ভূত হইতেছে,—অসংখ্য পশুপক্ষী-কীটপতঙ্গ-কণ্ঠনিঃসৃত শব্দ সুর ও কথা মিলিয়া সংগীত উচ্ছ্বসিত হইতেছে। এই অনন্ত শব্দশ্রোত সুরশিল্পী কবির নিকট অত্যন্ত বাস্তব সত্য, তাই তিনি বিশ্বকে সংগীতের রূপকে ব্যাখ্যা করিয়াছেন”।^৭

সংগীতকে রবীন্দ্রনাথ ঠিক কী দৃষ্টিতে দেখতেন, তার একটি পরিপূর্ণ তত্ত্ব পঞ্চভূত গ্রন্থের ‘গত ও পত’ প্রবন্ধে পাওয়া যায়। সেখানে কবি বলেছেন যে, আমাদের চেতনা যেহেতু একটি তরঙ্গিত কম্পিত অবস্থা সেইজন্ত বিশ্বসংসারের বিচিত্র কম্পনের সঙ্গে তার গভীর যোগ আছে। ধ্বনি এসে তার স্বায়াদোলায় দোল দিয়ে যায়, আলোকরশ্মি তাকে কাঁপিয়ে তোলে, জগতের যাবতীয় ছন্দে সে স্পন্দমান হয়। তাই সংগীতের সঙ্গে মানসিক আবেগের এত গভীর সম্পর্ক। সংগীত আপনার কম্পন সঞ্চার করে আমাদের সমস্ত অন্তরকে চঞ্চল করে তোলে ; মনকে উদাস ব্যাকুল করে, অনন্তের জন্ত উদ্‌বিগ্ন করে দেয়।

ভাষার এই ক্ষমতা নেই, সংগীতের আছে। সংগীতের স্বর ও তাল, ছন্দ ও ধ্বনি দুই অংশ। কবি বলেছেন, অনন্ত আকাশ জুড়ে চন্দ্র সূর্য গ্রহতারা জ্যোতিষ্ক-মণ্ডলীর ছন্দোময় নৃত্য চলেছে, তার বিশ্বব্যাপ্ত মহাসংগীতটি কানে শোনা যায় না, চোখে দেখা যায়। ছন্দ হল সংগীতের সেই রূপ যা কবিতায় ভাবের সঙ্গে যুক্ত হয়। তাই ‘ভাষা ও ছন্দ’ বান্দ্রীকি বলেছিলেন দেবর্ষি নারদকে—

স্বর্ঘ্যে বহিষা যথা ধাষ বেগে দিব্য অগ্নিতরী

মহাব্যোমনীলসিন্ধু প্রতিদিন পারাপার করি,

ছন্দ সেই অগ্নিসম বাক্যে করিব সমর্পণ—

যাবে চলি মর্তসীমা অবাধে করিষা সম্ভরণ,

মহানুধি যেইমতো ধ্বনিহীন স্তব্ধ ধরণীয়ে

বাঁধিয়াছে চতুর্দিকে অন্তহীন নৃত্যগীতে ঘিরে

তেমনি আমার ছন্দ, ভাষারে ঘেরিষা আলিঙ্গনে

গাবে যুগে যুগান্তরে সরল গম্ভীর কলশ্বনে

দিক হতে দিগন্তরে মহামানবের স্তবগান,— (কাহিনী)

ভাষার উপর এই ছন্দের প্রয়োগ আর কথার উপর স্বরের প্রয়োগ রবীন্দ্রনাথের কাছে একই তত্ত্বের প্রতীক। অনন্ত আকাশের সংগীতকে কবি তাঁর গানে এই ভাষায় ধরেছেন—

বিপুল তরঙ্গ রে, বিপুল তরঙ্গ রে।

সব গগন উদ্বেলিষা, মগন করি অতীত অনাগত

আলোকে-উজ্জ্বল জীবনে-চঞ্চল একি আনন্দ-তরঙ্গ ॥

তাই, তুলিছে দিনকর চন্দ্র তাবা

চমকি কম্পিছে চেতনাধারা,

আকুল চঞ্চল নাচে সংসার, কুহরে হৃদয়বিহঙ্গ ॥

পথের সঞ্চয় গ্রন্থের ‘অস্তর বাহির’ প্রবন্ধে আরব সমুদ্রে তরীবাহিত কবি একদিন বায়ুকল্লোলিত তরঙ্গমন্ত্রিত সমুদ্রের মধ্যে একটি অদৃশ্যস্তরের স্বর শুনতে পেয়েছেন বলে জানিয়েছেন। “সেই ধীর গম্ভীর স্বরের অবিরাম ধারা সমস্ত আকাশের মর্মস্থলকে পূর্ণ করিয়া উচ্ছলিত হইতেছিল”—এবং সেই স্রুজ্যেই কবি তাঁর স্বভাবসিদ্ধ ভঙ্গিতে বিশ্বসংগীতের অস্তরলোকে প্রবেশ করার চেষ্টা করেছেন। তারই সঙ্গে সংগীতবিষয়ে আরও অনেক প্রসঙ্গ এসে পড়েছে। শেষ সপ্তক কাব্যের সত্তেরো সংখ্যক কবিতাটি ধ্রুটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়কে

উদ্দেশ্য করে লেখা, বিষয় সংগীত। কবি এই কবিতায় সংগীতের গভীরতম তাৎপর্য কবিপ্রাণতার দিক থেকে ব্যাখ্যা করে বলেছেন যে, এই বিশ্বব্রহ্মাণ্ডের কোনো ভাষা নেই, কেবল ইঙ্গিতে-ভঙ্গিতে ছন্দে আপনাকে সে প্রকাশ করে থাকে। মানুষের বোধও তেমনি কথার অতীত ছন্দ নৃত্য স্বর ইশারায় আপনার অধীর বেগকে জানান দিতে থাকে। মানুষ তাই ‘কাব্যে রচে বোবার বাণী’। যেমন অণুপরমাণু অসীম দেশে কালে আপন নৃত্যচক্র বানায় রূপের মধ্য দিয়ে তেমনি সেই বিদ্যাচঞ্চল পরমাণুপুঞ্জের মতই মানুষের বোধ সংগীতে রূপ নেয়, স্ববসংঘকে সীমায় বেঁধে তাকে বিচিত্র আবর্তনে নাচায়—

সেই সীমায়-বন্দী নাচন

পায় গানে-গড়া রূপ।

সেই বোবা রূপের দল মিলতে থাকে

সৃষ্টির অনন্দরমহলে,

সেখানে যত রূপের নটা আছে

ছন্দ মেলায় সকলের সঙ্গে

নৃপুং-বাঁধা চাঞ্চল্যের

দোলযাত্রায়।

আমি যে জানি

এ কথা যে-মানুষ জানায়

পাক্যে হোক স্বরে হোক, রেখায় হোক,

সে পণ্ডিত।

আমি যে রস পাই, ব্যথা পাই,

রূপ দেখি,

এ কথা যার প্রাণ বলে

গান তারই জন্তে,

শাস্ত্রে সে আনাড়ি হলেও

তার নাভিতে বাজে স্বর।

নবজাতক কাব্যের ‘সাড়ে নটা’ নামক কবিতায় বেতারশ্রুত বিদেশী সংগীতের স্বর কবির চেতনায় নিরাসক্ত দেহহীন পরিবেশহীন যে সংগীতের ধারা সঞ্চার করেছিল, তাকে অভিসারিকা বলা হয়েছে। সানাই কাব্যগ্রন্থের ‘সানাই’ কবিতাটিও এই প্রসঙ্গে স্মর্তব্য।

৪

রবীন্দ্রনাথ তাঁর সুদীর্ঘকালের সাহিত্যিক জীবনে সংগীতকে যে গভীর মূল্য দান করেছেন, তাঁর অস্বাভাবিক সাহিত্যসৃষ্টির সঙ্গে তুলনায় তাকে কোনো মতেই লঘু করা যায় না। গানের সুরের সঙ্গে কবির অন্তিহের নিগূঢ় আত্মিক সংযোগ ছিল এবং সেই সুরের ছন্দতালের আভাসের প্রেরণাতেই রবীন্দ্রনাথের কবিস্বরূপটি ধীরে ধীরে মূর্তিপরিগ্রহ করেছে। জীবনস্মৃতি গ্রন্থে কবি তাঁর জীবনে সংগীতের প্রভাবের যে মনোজ্ঞ আলোচনা করেছেন, সে কথা এখানে স্মরণ করা যেতে পারে—

“চিরকালই গানের সুর আমার মনে একটা অনির্বচনীয় আবেগ উপস্থিত করে। এখনো কাজকর্মের মানখানে হঠাৎ একটা গান শুনিলে আমার কাছে এক মুহূর্তেই সমস্ত সংসারের ভাবান্তর হইয়া যায়। এই সমস্ত চোখে-দেখার রাজ্য গানে-শোনার মধ্য দিয়া হঠাৎ একটা কী নূতন অর্থ লাভ করে। হঠাৎ মনে হয় আমরা যে জগতে আছি বিশেষ করিয়া কেবল তাহার একটা তলার সঙ্গেই সম্পর্ক রাখিয়াছি, এই আলোকের তলা, বস্তুর তলা—কিন্তু এইটেই সমস্তটা নয়। বিশ্বের সমস্ত স্পন্দিত জাগ্রত শক্তি আজ প্রধানত বস্তু ও আলোকরূপেই প্রতিভাত হইতেছে বলিয়া আজ আমরা এটী সূর্যের আলোকে বস্তুর অক্ষর দিয়াই বিশ্বকে অহরহ পাঠ করিতেছি, আর-কোনো অবস্থা কল্পনা করিতে পারি না—কিন্তু এই অসীম স্পন্দন যদি আমাদের কাছে আর-কিছু না হইয়া কেবল গগনব্যাপী অতিবিচিত্র সংগীতরূপেই প্রকাশ পাইত তবে অক্ষররূপে নহে, বাণীরূপেই আমরা সমস্ত পাইতাম। গানের সুরে যখন অন্তঃকরণের সমস্ত তন্ত্রী কাঁপিয়া উঠে তখন অনেক সময় আমার কাছে এই দৃষ্টমান জগৎ যেন আকারভায়তনহীন বাণীর ভাবে আপনাকে ব্যক্ত করিতে চেষ্টা করে—তখন যেন বুঝিতে পারি জগৎটাকে যে ভাবে জানিতেছি তাহা ছাড়া কত রকম ভাবেই যে তাহাকে জানা যাইতে পারিত তাহা আমরা কিছুই জানি না”।^১

রবীন্দ্রনাথের কাছে এই ধরনের সংগীতভাষ্য অত্যন্ত পরিচিত। আমাদের কাছে লোভক্ষতি-কলহকণ্টক-আরামবিয়াম-অধ্যাবিত সংসার অসামঞ্জস্যময়, কিন্তু গানের দ্বারা সেই ব্যত্যয়-বৈপরীত্যগুলি দূরীভূত হয়ে সামঞ্জস্য ও সুসমার আবির্ভাব ঘটে। তখন ‘মাহুঘের জন্মমৃত্যু হাসিকান্না ভূত-ভবিষ্যৎ-বর্তমানের পর্যায় একটি কবিতার সঙ্করণ ছন্দের মত কানে বাজে’

(ছিন্নপত্রাবলী, ২ মে ১৮৯৫) । অগ্ৰজ কবি লিখেছেন, ‘সংগীতের মত এমন আশ্চর্য ইন্দ্রজালবিদ্যা জগতে আর কিছুই নেই—এ এক নূতন সৃষ্টিকর্তা’ (ছিন্নপত্রাবলী, ২০ সেপ্টেম্বর ১৮৯৫) । প্রকৃতির সঙ্গে গানের সম্পর্ক বোঝাতে গিয়ে কবি একটি আশ্চর্য চিত্রকল্প ব্যবহার করেছেন একটি পত্রে (ছিন্নপত্রাবলী, ২৬ সেপ্টেম্বর ১৮৯৫)—‘আমি নিশ্চয় জানি এখনি যদি আমি জানলার বাইরে দৃষ্টি রেখে রামকেলি ভাঁজতে আরম্ভ করি তাহলে এই রৌদ্ররঞ্জিত হৃদয়বিস্তৃত শ্যামলনীল প্রকৃতি মস্তমুগ্ধ হরিণীর মত আমার মর্মের কাছে এসে আমাকে অবলেহন করতে থাকবে ।’ পরিণত বয়সে গানের সুরের প্রভাব ব্যক্ত করতে বসে কবি গেয়েছিলেন, গানের ভিতর দিয়ে যখন ভুবন দর্শন ঘটে তখনই কবি তাকে চিনতে পারেন, অন্তরঙ্গ করে জানেন । একমাত্র তখনই সেই ভুবনের আলোকভাষায় আর ভালোবাসায় নিখিল গগন পূর্ণ হয়ে যায়, মর্তধূল্য পূরম বাণী ধ্বনিত হয়—

তখন সে যে বাহির ছেড়ে অন্তরে মোর আসে

তখন আমার হৃদয় কাঁপে তারই ঘাসে ঘাসে ।

রূপের রেখা রসের ধারায় আপন সীমা কোথায় হারায়,

তখন দেখি আমার সাথে সবার কানাকানি ॥

কিন্তু প্রভাতের রামকেলির সুরে মস্তমুগ্ধ প্রকৃতি-হরিণীর অবলেহন-করা রূপটি রসের ধারায় রূপের রেখার একটি অনবদ্য উদাহরণ হিসাবে মনে গেঁথে যায় । এই একটি অলংকারে সমগ্র সংগীতসৃষ্টি কবির কাছে কী গোপন গভীর নিবিড় পুলকসূত্রে জড়িত তা আমরা মুহূর্তে অনুভব করি । শেষ বয়সে কবি অমিয় চক্রবর্তীকে এই ভাবটি অল্প ভাষায় ব্যক্ত করেছিলেন—

“গানেতে মনের মধ্যে এনে দেয় একটা দূরত্বের পরিপ্রেক্ষণী । বিষয়টা যত কাছেই হোক সুরে হয় তার রথযাত্রা, তাকে দেখতে পাই ছন্দের লোকান্তরে, সীমান্তরে ; প্রাত্যহিকের করম্পর্শে তার ক্ষয় ঘটে না, দাগ ধরে না”^{১০}

বিবাহসম্বন্ধায় সানাইয়ে যে সাহানা বারোয়। সিদ্ধু কাফি প্রভৃতি রাগরাগিনী বাজে, রবীন্দ্রনাথ তাঁর বহু রচনায় সেই রাগিণীর মধ্যে একটি অসীমতার ব্যঞ্জনা অনুভব করার কথা লিখেছেন । পঞ্চভূত গ্রন্থের ‘সৌন্দর্যের সম্বন্ধ’ প্রবন্ধে গ্রামের জমিদারগৃহে পুণ্যাহ উপলক্ষে বেহরো সানাইয়ের মেঠো রাগিণী ও গোটাকতক ঢাকতালের আওয়াজের সার্থকতা নিয়ে কিত্তি

ও সমীরের মধ্যে তর্ক বেধেছিল। এই প্রসঙ্গে সমীর সেই গ্রাম্য সানাইয়ের স্বরকে উৎসবের অন্তরাত্মার সঙ্গে মিলিয়ে দিয়ে ব্যাখ্যা করেছে—

“সংসারের স্বার্থকোলাহলের মধ্যে মাঝে মাঝে একটা পঞ্চম স্বর সংযোগ করিয়া দিলে, নিদেন ক্ষণকালের জন্ত পৃথিবীর শ্রী ফিরিয়া যায়, হঠাৎ হাটের মধ্যে গৃহের শোভা আসিয়া আবির্ভূত হয়; কেনাবেচার উপর ভালোবাসার স্নিগ্ধ দৃষ্টি চন্দ্রালোকের জ্যোতিষ নিপতিত হইয়া তাহার শুষ্ক কঠোরতা দূর করিয়া দেয়।”

পথের সঞ্চয়ের ‘সংগীত’ প্রবন্ধে কবি লিখেছেন, “আমাদের বিবাহের রাত্রি রশনচৌকিতে সাহানা বাজে, বিবাহের প্রমোদসভাকে চারিদিকে বেষ্টিত করিয়া যে অন্ধকার রাত্রি নিস্তব্ধ হইয়া আছে, যেখানে লোকলোকান্তরের অনন্ত উৎসব নীরব নক্ষত্রসভার প্রশান্ত আলোকে দীপ্যমান, সাহানার স্বর সেখানকার বাণী বহন করিয়া প্রবেশ করে।” সবুজ পত্রে প্রকাশিত ‘সংগীতের মুক্তি’ প্রবন্ধে এরই পুনরুক্তি—

“যে সাহানার স্বর অচঞ্চল ও গভীর, যাহাতে আমোদ-আহ্লাদের উল্লাস নাই, তাহাই আমাদের বিবাহউৎসবের রাগিণী। নরনারীর মিলনের মধ্যে যে চিরকালীন বিশ্বস্ততা আছে, সেইটিকে সে স্মরণ করাইতে থাকে, জীবজন্মের আদিতে যে দ্বৈতের সাধনা তাহারই বিরাট বেদনাটিকে ব্যাক্তি বিশেষের বিবাহঘটনার উপরে সে পরিব্যাপ্ত করিয়া দেয়।” ‘দূরের বন্ধু স্বরের দূতীরে পাঠালো তোমার ঘরে’ গানেও কবি লিখেছিলেন, ‘ধরো সাহানাতে মিলনের পালা সাজাও যতনে বরণের মালা’। উৎসবের দিনে বাঁশি বা সানাইয়ের রাগরাগিণীর মধ্যে যে বিশ্বব্যাপ্ত বেদনা ও অনির্বচনীয় অনন্তের আভাস পাওয়া যায়, এই ভাবটি পঞ্চভূতের ‘সৌন্দর্যের সম্বন্ধ’ ছাড়া ‘অপূর্ব রামায়ণ’ এবং লিপিকার ‘বাঁশি’, সাহিত্যের পথের ‘সৃষ্টি’ প্রবন্ধ ও সানাইয়ের নাম-কবিতাধ কবি নানা ভাবে ব্যক্ত করেছেন। পঞ্চভূতের ‘সৌন্দর্যের সম্বন্ধ’ প্রবন্ধে পুণ্যাহের বাঁশির উৎসব-উপযোগিতা বিষয়ে ভূতনাথবাবু ব্যাখ্যা করেছিলেন যে, সাধারণ দিনের তুচ্ছতা-ইতরতার মধ্যে উৎসবের বাঁশি সহসা একটি সুন্দর সামঞ্জস্য ও মানবাত্মার সৌন্দর্য প্রয়োগ করে। ‘খাজনার টাকার সহিত রাগরাগিণীর কোনো যোগ নাই, খাজাঞ্চিখানা নহবত বাজাইবার স্থান নহে; কিন্তু যেখানেই ভাবের সম্পর্ক আসিয়া দাঁড়াইল অমনি সেখানেই বাঁশি তাহাকে আহ্বান করে, রাগিণী তাহাকে প্রকাশ করে, সৌন্দর্য তাহার

সহচর'। পঞ্চভূত গ্রন্থের 'অপূর্ব রামায়ণ' প্রবন্ধটি গানের স্বরের একটি নতুন ভাষা। এখানেও প্রবন্ধ আরম্ভ হয়েছে সানাইয়ের স্বরে—'বাঁজিতে একটা শুভকার্য ছিল, তাই বিকালের দিকে অদৃবৎগী মঞ্চের উপর হইতে বারোয়'। রাগিণীতে নহবৎ বাঁজিতেছিল'। তাই শুনে বোমের মন্তব্য একান্তভাবে রবীন্দ্রনাথের মন্তব্য বলেই বিশ্বাস করা যায়—

“আমাদের এই সকল দেশীয় রাগিণীর মধ্যে একটা পরিব্যাপ্ত মৃত্যুশোকের ভাব আছে, স্বরগুলি কাঁদিয়া কাঁদিয়া বলিতেছে, সংসারে কিছুই স্থায়ী হয় না।...এটা বাঁশির মুখে শুনিতে এত ভালো লাগিতেছে কেন। কারণ বাঁশিতে জগতের এই সর্বাপেক্ষা স্তম্ভোৎসব সংগটাকে সর্বাপেক্ষা স্তম্ভুর করিয়া বলিতেছে। মনে হইতেছে মৃত্যুটা এই রাগিণীর মত সৰ্বকণ খেটে, কিন্তু এই রাগিণীর মতই সুন্দর।...একজনের হৃদয়কুহব হইতে উচ্ছ্বসিত হইয়া উঠিলে বাঁশি তাহাই সমস্ত জগতের মুখ হইতে ধ্বনিত করিয়া তুলিয়া এখন অগাধকরণাপূর্ণ অথচ অনন্তসামান্য রাগিণীর সৃষ্টি করিতেছে।”

পরিশেষে কাব্যে 'বাঁশি' কবিতাঘর হরিপদ কেরানির নিরাখ্যাত প্রাত্যহিকতা ও কিন্তু গোয়ালার গলির বীভৎস বাতাসও এক একদিন স্বর্ণাভ গোধূলিতে আপনার রঙ বদল করত, যখন পাড়ার মোড়ের কাস্তাবাবু সিঁকু-বারোয়'য় বাজাতেন কর্ণেট। আব তখনই সমস্ত আকাশে বাজত 'অনাদিকালের বিরহবেদনা'। ঠিক সেই মুহূর্তেই অনন্ত গোধূলিলগ্নে অনন্তপ্রবাহিনী ধলেশ্বরীর তীরে তালতমালচ্ছায়া আঙিনাতে দেখা যেত চির অপেক্ষামান। একটি মেয়েকে, যার 'পরণে ঢাকাই শাড়ি, কপালে সিঁদুর'। লিপিকার 'বাঁশি' ও এরই প্রতিলিপি মাত্র—

“গানের স্বর সংসারের উপর থেকে এই সমস্ত চেনা কথার পর্দা একটানে ছিঁড়ে ফেলে দিলে। চিরদিনকার বরকনের শুভদৃষ্টি হচ্ছে কোন রক্তাঙকের সলজ্জ অবগুষ্ঠনতলে, তাই তার তানে তানে প্রকাশ হয়ে পড়ল”।

প্রোট বয়সে সাহিত্যতত্ত্ব আলোচনা করতে বসেও কবি এই প্রশ্ন তুলেছেন সাহিত্যের পথের 'সৃষ্টি' প্রবন্ধে—'উৎসবের দিনে বাঁশি কেন বাজে। সে কেবল স্বরের লেপ দিয়ে প্রত্যাহের সমস্ত ভাঙাচোরা মলিনতা নিকিয়ে দিতে চায়'। সানাই কবিতা এই বিষয়ে সম্ভবত কবির শেষ রচনা—

সমস্ত এ ছন্দভাঙা অসংগতি মাঝে

সানাই লাগায় তার সারঙের তান।...

অরুণের মর্ম হতে সমুচ্ছাসি
 উৎসবের মধুচ্ছন্দ বিস্তারিছে ঝাশি ।
 সঙ্ঘাতারা-জালা অন্ধকাবে
 অনন্তের বিরীট পরশ যথা অন্তর মাঝারে
 তেমনি স্তদূর স্বচ্ছ স্রব
 গভীর মধুব
 অমর্ত লোকের কোন বাক্যের অতীত সত্যবাণী
 অন্তমনা ধরণীব কানে দেয় আনি ।

আপন সংগীতসৃষ্টি সম্পর্কে কবির দুর্বলতা ও স্পর্শকাতরতার পরিচয়ও রবীন্দ্রনাথের সংগীতবিষয়ক আলোচনায় বহুপ্রাপ্তব্য। বিশেষ করে কবির উত্তরার্ধের সংগীতরচনা তাঁর সমস্ত সারস্বত সৃষ্টির মধ্যে আনন্দিততম সৃষ্টি, এ স্বীকৃতি একাধিকবার পাই। পশ্চিম যাত্রীব ডায়াবি-র ‘যাত্রী’ অংশে কবির এই প্রৌঢ়জীবনের গীতসর্বস্বতার একটি আত্মসমীক্ষা লিপিবদ্ধ হয়েছে। সেখানে কবি বলেছেন—

“আজ নাগাদ প্রায় পনেরো ঘোলে। বছব ধবে খুব কমে গানই লিখছি। লোকরঞ্জনের জ্ঞান নয়, কেন না পাঠকেরা লেখায় ক্ষমতার পরিচয় খোঁজে। ছোট ছোট একটু একটু গানে ক্ষমতার কাষদা দেখাবার মত জায়গাই নেই। কবিত্বকে যদি রীতিমত তাল ঠুকে বেড়াতেই হয়, তাহলে অন্তত একটা বড় আঁতড়া চাই। তাছাড়া গান জিনিসে বেশি বোঝা সয় না, যারা মালের ওজন করে দরের যাচাই করে তারা এরকম দশ বারো লাইনের হালকা কবিতার বাজার মাড়াতে চায় না। তবু আমি এই কয় বছরে এত গান লিখেছি যে অন্তত সংখ্যা হিসাবে লক্ষ্য দৌড়ের বাজিতে আমি বোধ হয় পয়লা নম্বরের পুরস্কার পেতে পারি।

আর একটা কথা বলে রাখি, গান লিখতে যেমন আমার নিবিড় আনন্দ হয় এমন আর কিছুতে হয় না। এমন নেশায় ধরে যে, তখন গুরুতর কাজের গুরুত্ব একেবারে চলে যায়, বড় বড় দায়িত্বের ভারাক্ষণটা হঠাৎ লোপ পায়, কর্তব্যের দাবিগুলোকে মন একধার থেকে নামঞ্জুর করে দেয়।”

শিল্প-সাহিত্য-সংগীত কলাসৃষ্টির এই তিনটি রূপরীতির মধ্যে সংগীতকেই

সর্বাধিক বিদ্বৎ শিল্প বলে কবি মনে করতেন। ‘বিশ্বকর্মার লীলাখেলার শ্রোতৃটার মধ্যে হঠাৎ পড়ে গেলে শুকনো ডাঙার কথাটা একেবারেই মনে থাকে না’। কবি বারবার বলেছেন, অপ্রয়োজনের সৃষ্টিই আনন্দের সৃষ্টি, যেমন শরতের শিউলি ফুল, নববর্ষার জলবর্ষণে ষসের বৃকে নামহারার রঙের চমক। ‘এটা হল রূপের লীলা, কেবলমাত্র হয়ে-ওঠাতেই আনন্দ’। এই রূপ যেমন প্রকৃতির বৃকে, ফুলের রঙে রসে, তেমনি কলাবিদের সৃষ্টিতে। ‘তার মধ্যে প্রাণের আনন্দ টলমল করে ওঠে, কত মধুর প্রলাপে, কত মন-ভোলানো ভক্তিতে’। সাহিত্যবিষয়ক প্রবন্ধে কবি বহুকাল থেকেই এই তত্ত্ব প্রচার করে আসছেন যে, অপ্রয়োজনের নেশাতেই রূপ ওঠে জমে, সৃষ্টির মূলে আছে এই লীলাময় রূপের প্রকাশ। কবি বলেন, ‘সেই প্রকাশের অহেতুক আনন্দে যখন যোগ দিতে পারি তখন সৃষ্টির মূল আনন্দে মন পৌঁছয়। সেই মূল আনন্দ আপনাতেই আপনি পর্যাপ্ত, কারো কাছে তার কোনো জবাবদিহি নেই।’ এই স্বয়ংপূর্ণ আনন্দ আছে শিশুর সৃষ্টিলীলায়, আছে কবির গানের বাণী ও স্বরে। ‘গড়বার শক্তিকে প্রকাশ করছি বলে আনন্দ নয়, কেন না সে শক্তি এক্ষেত্রে বিশেষ প্রকাশ পাচ্ছে না। একটি রূপবিশেষকে চিন্তে স্পষ্ট দেখতে পাচ্ছি বলে আনন্দ। সেই রূপটাকে শেষ লক্ষ্য করে দেখাই হচ্ছে সৃষ্টিকে দেখা। তার আনন্দই সৃষ্টির মূল আনন্দ।’

যদিও সামগ্রিকভাবে সমস্ত কলাসৃষ্টিই এই অহেতুক আনন্দ থেকে উৎসারিত, তবু কবির কাছে গানের ভূমিকা সম্ভবত তাদের মধ্যে শীর্ষস্থানিক। কারণ গান হল নিছক সৃষ্টিলীলা। কবি বলেছেন, “ইন্দ্রধনু যেমন বৃষ্টি আর রৌদ্রের জাদু, আকাশের ছোটো খামখেয়ালি মেজাজ দিয়ে গড়া তোরণ, একটি অপূর্ব মুহূর্তকাল সেই তোরণের নিচে দিয়ে জয়যাত্রা করবে। হয়ে গেল এই খেলা, মুহূর্তটি তার রঙিন উত্তরীয় উড়িয়ে দিয়ে চলে গেল। তার বেশি কিছু আর নয়। মেজাজের এই রঙিন খেলাই হচ্ছে গীতিকাব্য। ঐ ইন্দ্রধনুর কবিতিকে পাকড়াও করে যদি জিজ্ঞাসা করা যেত ‘এটার মানে কী হল’, সাফ জবাব পাওয়া যেত ‘কিছুই না’। ‘তবে’? ‘আমার খুশি’—সৃষ্টির সব প্রণেব এই হল শেষ উত্তর।”

সাহিত্যসৃষ্টির এই আনন্দকৈবল্য, অবকাশরঞ্জনী অহেতুক লীলার তত্ত্ব, কত রূপে উপমানে কত ভাষায় ছন্দেই না কবি সারাজীবন শুনিয়ে এসেছেন। আজ সংগীত রচনা সম্পর্কেও তিনি এই আনন্দধ্বন কৈফিয়ৎ দিয়েছেন—

“সৃষ্টির অন্তরতম এই অহৈতুক লীলার রসটিকে যখন মন পেতে চায় তখনই বাদশাহী বেকারের মত সে গান লিখতে বসে। চারখানি পাপড়ি নিয়ে একখানি ছোট জুঁইফুলের মত একটুখানি গান যখন সম্পূর্ণ হয়ে ওঠে, তখন সেই মহাখেলা, ঘরের মেজের উপরেই তার জন্ত জাযগা করা হয়, যেখানে যুগ যুগ ধরে গ্রন্থনক্ষত্রের খেলা হচ্ছে। সেখানে যুগ আর মুহূর্ত একটি, সেখানে সূর্য আর সূর্যমণি ফুল অভেদাত্মা, সেখানে সাঁঝসকালে মেঘে মেঘে যে রাগরাগিণী আমার গানের সঙ্গে তার অন্তরের মিল আছে।

আজ পনেরো ষোলো বছর ধরে, কর্তব্যবুদ্ধি আমাকে নানা ভাবনা নানা বাস্তবতার মধ্যে জোর করে টেনে নিয়ে ফেলে আমার কাছ থেকে কষে কাজ আদায় করে নিচ্ছে। এখানকার সকল কাজই মোটা কৈফিয়তের অপেক্ষা রাখে, খোঁচা দিয়ে দিয়ে কেবলই জিজ্ঞাসা করে ফল হবে কি? সেইজন্ত যার ফরমাশ কৈফিয়তের সীমানা পেরিয়ে আপন বেদরকারি পাওনা দাবি করে, ভিতরে ভিতরে সে আমাকে কেবলই প্রশ্ন করতে থাকে, তুমি কবি চির-ছুটির পরোয়ানা নিয়ে পৃথিবীতে এসেছে, তার কবলে কী? কাজের ভিড়ের টানাটানিতে পড়ে একেবারেই জাত খুঁষে বসে না। নিশ্চয়ই ওরই এই তাগিদে আমাকে গান লেখা, হট্টগোলের মধ্যেও নিজের পরিচয়টা বজায় রাখবার জন্ত, লোকরঞ্জনর জন্তে নয়। কর্তব্যবুদ্ধি তার কীর্তি ফেঁদে গভীর কর্তে বলে, পৃথিবীতে আমি সবচেয়ে গুরুতর। তাই আমার ভিতরকার বিধিদত্ত ছুটির খেয়াল বাঁশি বাজিয়ে বলে, পৃথিবীতে আমিই সবচেয়ে লঘুতম। আমার কেজো পরিচয়টার প্রতি ঈর্ষা করে অবজ্ঞা করে আমার অকেজো পরিচয়টা আমাকে যখন তখন গান লিখিয়ে, নিজের দলিল ঠিক করে রাখছে। যখন বিরুদ্ধ পক্ষে মাতঙ্গর সাক্ষী এসে জোটে, তখনই নিজের দাবির দলিল খুব বড় করে তুলতে হয়। যতদিন ধরে একপক্ষে আমার কাজের রোকড খুব মোটা হয়ে উঠছে, ততদিন ধরেই অল্পপক্ষে আমার ছুটির নখিও অসম্ভব রকম ভারি হয়ে উঠল। এই যে দুই পক্ষের মধ্যে বিরোধ চলছে, এটা আমার অন্তরের খাস কামরাধ। আমি আসলে কোন পক্ষের, সেইটের বিচার নিয়ে আমারই কাছে নালিশ।”

সংগীতসৃষ্টির বহুলভায় কবির অবসিতযৌবনের স্মৃতিময়র দিনগুলি যে নানা সময় ভরে উঠেছিল, এই সকল সংগীতমনস্ক আলোচনা তারই প্রমাণ পাওয়া যায়। কবি তাঁর গান ও গান-ব্যতিরিক্ত অগ্নাগ্র সারস্বত শিল্পকে

দ্বিপাক্ষিক ভূমিকা স্বাপন করে তাদের কৃত্রিম 'বিরোধ কল্পনা' করে যেন কৌতুক বোধ করেছেন। তাঁর শেষ বয়সের সংগীতসৃষ্টির অন্ত্যতম প্রেরণা যে স্মৃতি একপ উল্লেখও তাঁর বিভিন্ন রচনায পাওয়া যায়। পূরবীর নাম কবিতায় কবি লিখেছিলেন,

যারা আমার সাঁঝসকালের গানের দীপে জালিয়ে দিলে আলো
আপন হিয়ার পরশ দিয়ে, এই জীবনের সকল শাদা কালো
যাদের আলো-ছায়ায় লীলা, সেই যে আমার আপন মানুষগুলি
নিজের প্রাণের শ্রোতের পরে আমার প্রাণের বরনা নিল তুলি,

—তাদের প্রতি কবির 'সকল নিবেদনের গন্ধঢালা' স্বরের ক্রতজ্ঞতা প্রকাশ পেয়েছে প্রায় একই ভাষায় পশ্চিম যাত্রীর ডায়ারির 'যাত্রী' অংশে—

“কিশোর বয়সে যারা আমাকে কাঁদিয়েছিল, হাসিয়েছিল, আমার কাছ থেকে আমার গান লুণ্ঠ করে ছড়িয়ে ফেলেছিল, আমার মনের ক্রতজ্ঞতা তাদের দিকে ছুটল। তারা মস্ত বড় কিছুই নয়; তারা দেখা দিয়েছে কেউ বা বনের ছায়ায়, কেউ বা নদীর ধারে; কেউ বা ঘরের কোণে, কেউ বা পথের ঝাঁকে। তাদের দিকে মুখ কিরিয়ে বললুম, আমার জীবনে যাতে সত্যিকার ফসল কলিয়েছে সেই আলোর, সেই উত্তাপের দূত তোমরাই, প্রণাম তোমাদের।”

সেই কারণেই কবির শেষ জীবনের স্মৃতিপর্বে এমন গানের জোয়ার, গানের স্বরে অধরাকে ধরার বাকুলতা, স্বরের খেঁয়ায় না-ছোওয়া ঘাটে পাতি জমাবার কান্না। শেষবেলার গানখানি মনে পড়ে—

আমি যে গান গাই জানিনে সে কার উদ্দেশে।
ববে জাগে মনে অকারণে চঞ্চল হাওয়া প্রবাসী পাখি যেন
যায় স্বর ভেসে, কার উদ্দেশে ॥

ঐ মুখ-পানে চেয়ে দেখি—

তুমি সে কি অতীত কালের স্বপ্ন এলে
নূতন কালের বেশে।

কভু জাগে মনে আজও যে আসেনি এ জীবনে
গানের খেঁয়া সে মাগে আমার তীরে এসে কার উদ্দেশে ॥

আবার আমরা পশ্চিম যাত্রীর ডায়ারির প্রাপ্ত অংশে কান পাতি।
কবি বলেছেন—

“যে সৃষ্টিলোকে জীবনযাত্রা শুরু করেছিলুম, যে লীলাক্ষেত্রে জীবনের প্রথম অংশ অনেকটা কেটে গেল, সেখানেই জীবনটার উপসংহার করবার উদ্দেশ্যে কিছুকাল থেকেই মনের মধ্যে একটা মন-কেমন-করার হাওয়া বইছে। একদা পদ্মার ধারে আকাশের পারে সংসারের পথে যারা আমার সঙ্গী ছিল, তারা বলছে, সেদিনকার পালা সম্পূর্ণ শেষ হয়ে যায়নি, বিদায়ের গোধূলি-বেলায় সেই আরম্ভের কথাগুলি সাক্ষ করে যেতে হবে। সেইজন্তই সকাল-বেলার মল্লিকা সন্ধ্যাবেলার রজনীগন্ধা হয়ে তার গন্ধের দূত পাঠাচ্ছে। বলছে, তোমার খ্যাতি তোমাকে না টানুক, তোমার কীর্তি তোমাকে না বাঁধুক,, তোমার গান তোমাকে পথের পথিক করে তোমাকে শেষ যাত্রায় রওনা করে দিক। প্রথম বয়সের বাতায়নে বসে তুমি তোমার দূরের ঝুঁপু উত্তরীয়ের স্বগন্ধি হাওয়া পেয়েছিলে। শেষ বয়সের পথে বেরিয়ে গোধূলিরাগের রাঙা আলোতে তোমার সেই দূরের ঝুঁপু সন্ধানে নির্ভয়ে চলে যাও। লোকের ডাকাডাকি শুনো না। স্মর যে দিক থেকে আসছে সেই দিকে কান পাতে—আর সেই দিকেই ডান। মেলে দাও সাগরপারের লীলালোকের আকাশ-পথে। যাবার বেলা কবুল করে যাও যে, তুমি কোনো কাজের নও, তুমি অস্থায়ীদের দলে।”

দূরের বন্ধু স্মরের দূতী পাঠালে এমননি করেই কবির গানের ডালি পূর্ণ হয়ে ওঠে।

পশ্চিম যাত্রীর ডায়ারি গ্রন্থের যাত্রী অংশের বিস্তারিত আলোচনা ছাড়াও অমিয় চক্রবর্তীকে লেখা একটি পত্রে কবি একবার লিখেছিলেন যে গান আর ছবি, শেষ বয়সের এই দুই ঠিকানাতেই তাঁর পাকা আস্তানা। তাঁর গানের বিরূপ সমালোচনা সত্ত্বেও কবির আনন্দ যে এই গানেই, সেই ‘জাত-খোয়ানো কলঙ্ক’কে তিনি অঙ্গের ভূষণ বলে মেনে নিয়েছেন ; সে কথার উল্লেখ করে কবি বলেছেন—“গানে আমার পাণ্ডিত্য নেই, একথা আমার নিতান্ত জানা—তার চেয়ে বেশি জানা গানের ভিতর দিয়ে অব্যবহিত আনন্দের সহজ বোধ। এই সহজ আনন্দের নিশ্চিত উপলব্ধির উপরে বাঁধা আইনের করক্লেপ আমাকে একটুও নাড়াতে পারেনি। এখানে আমি উদ্ধত, আমি স্পর্ধিত আমার আন্তরিক অধিকারের জোরে। বচনের অতীত বলেই গানের অনির্বচনীয়তা আপন মহিমায় আপনি বিদ্রাজ করতে পারে, যদি তার মধ্যে থাকে আইনের চেয়ে বড় আইন। গান যখন সম্পূর্ণ জাগে মনের মধ্যে, তখন চিন্তা অমরাবতীতে গিয়ে পৌঁছয়।” (সংগীতচিন্তা পৃ ২০৬)

কথার সঙ্গে সুর যোজনা করলে সেই কথা কেমন করে তার অর্থের সীমা অতিক্রম করে অরূপ অনির্বচনীয় লোকে পাড়ি দেয়, তার ছুটি উদাহরণ কবির সুরচিত সংগীতের ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে উদ্ধার করা যেতে পারে। জীবনস্বতি গ্রন্থের ‘গান সঙ্ক্ষে প্রবন্ধ’ অধ্যায়ে কবি লিখেছেন—‘যেখানে অনির্বচনীয় সেইখানেই গানের প্রভাব। বাক্য বাহা বলিতে পারে না গান তাহাই বলে’। ‘তোমার গোপন কথাটি সখী, রেখো না মনে’—কবি তাঁর এই গানের উল্লেখ করে বলেছেন যে এই গানের কথাবস্তুর উপর সুরযোজনা করার সঙ্গে সঙ্গে একদা তাঁর মনে হল, “আমি যে গোপন কথাটি শুনিবার জন্য সাধাসাধি করিতেছি তাহা যেন বনশ্রেণীর শ্রামলিমার মধ্যে মিলাইয়া আছে, পূর্ণিমারাত্রেয় নিশ্চল শুভ্রগার মধ্যে ডুবিয়া আছে, দিগন্তরালের নীলাভ স্তূরতার মধ্যে অবগুষ্ঠিত হইয়া আছে—তাহা যেন সমস্ত জল-স্থল-আকাশের নিগূঢ় গোপন কথা”। বাল্যকালে কবি একটি গান শুনেছিলেন ‘তোমায় বিদেশিনী সাজিয়ে কে দিলে’। ঐ গানের একটিমাত্র পদ কবির মনে যে অপরূপ একটি চিত্র এঁকে রেখেছিল তারই অল্পকালে পরবর্তী জীবনে কবি ‘আমি চিনি গো চিনি তোমারে ওগো বিদেশিনী’ এই গানটি লিখেছিলেন। এই গানের সুরের মন্ত্রগুণরণে “বিদেশিনীর এক অপরূপ মূর্তি মনে জাগিয়া উঠিল। আমার মন বলিতে লাগিল আমাদের এই জগতের মধ্যে একটি কোন্ বিদেশিনী আনাগোনা করে, কোন্ বহুস্ত-সিন্ধুর পরপারে ঘাটের উপরে তাহার বাড়ি, তাহাকেই শারদপ্রাতে মাধবী-রাজিত্তে ক্রমে ক্রমে দেখিতে পাই, হৃদয়ের মাঝখানেও মাঝে মাঝে তাহার আভাস পাওয়া গেছে, আকাশে কান পাতিয়া তাহার কণ্ঠস্বর কখনো বা শুনিয়াছি। সেই বিশ্বব্রহ্মাণ্ডের বিশ্ববিমোহিনী বিদেশিনীর দ্বারে আমার গানের সুর আমাকে আনিয়া উপস্থিত করিল।” আপন গানের সুর কবির পুলকিত চিত্তে কী গভীর মায়ামজ্জ সঞ্চার করত, এই আলোচনার ভাষাই তার প্রমাণ। ঠিক অপরূপ অভিজ্ঞতা কবির অন্তর একস্থানে পাওয়া যায়। অমির চক্রবর্তীকে লিখিত প্রাক্তন চিঠিতেই কবি লিখেছেন (সংগীতচিন্তা পৃ ২০৬)—“আমার শ্রামা নাটকের অন্তে একটা গান তৈরি করেছি জৈবী রাগিণীতে—‘জীবনে পরম লগন কোরো না হেলা হে গরবিনী’। এই গরবিনীকে সংসারে দেখেছি বারবার, কিন্তু গানের সুর শুনেলে বুঝবে এই ‘বারবারে’র অনেক বাইরে সে চলে গেছে। যেন কোন চিরকালের গরবিনীর পায়ের কাছে বসে মুগ্ধ মন অন্তরে অন্তরে সাধনা করতে থাকে। সুরময় হৃদোন্ময় দূরত্বই তার সকলের চেয়ে বড় অলংকার।”

জীবনস্বতিতে ‘গান সম্বন্ধে প্রবন্ধ’ অধ্যায়ে কবি আরো বলেছিলেন যে, এক দিন বোলপুরের রাস্তায় কবি একটি বাউল গান শুনে পান—

খাঁচার মাঝে অচিন পাখি কমনে আসে যায়

ধরতে পারলে মনোবেড়ি দিতেম পাখির পায় ।

—এই গানটির প্রসঙ্গে কবি মন্তব্য করেছেন—“মাঝে মাঝে বন্ধ খাঁচার মধ্যে আসিয়া অচিন পাখি বন্ধনহীন অচেনার কথা বলিয়া যায়, মন তাহাকে চিরন্তন করিয়া ধরিয়া রাখিতে চায়, কিন্তু পারে না । এই অচিন পাখির নিঃশব্দ যাওয়া-আসার খবর গানের স্বর ছাড়া আর কে দিতে পারে !”

গানের স্বরের ছন্দোহিল্লোলে এই বাউল গানের অচিন পাখিটিকে ধরে রাখার চিত্রকল্পটি উদ্ভাসিত হয়েছে কবির আর একটি গানে—

অধরা মাধুরী ধরেছি ছন্দোবন্ধনে

ও যে স্বদূর প্রান্তের পাখি

গাহে স্বদূর রাতের গান ।

বিগত বসন্তের অশোকরক্তরাগে ওর রঙিন পাখা,

তারি ঝরা ফুলের গন্ধ ওর অন্তরে ঢাকা ॥

(জ্ঞানান্ধি কাব্যের ‘অধরা’)

‘ছন্দের অর্থ’ (চৈত্র ১৩২৪) নামক একটি প্রবন্ধে কবি লিখেছেন—“গানের সম্পদ আমাদের চিন্তায় মধ্যে যে আবেগ জন্মিয়ে দেয়, সে কোনো সাংসারিক ঘটনামূলক আবেগ নয় । তাই মনে হয়, সৃষ্টির গভীরতার মধ্যে যে একটি বিশ্বব্যাপী প্রাণকম্পন চলছে, গান শুনে সেইটেরই বেদনাবেগ যেন আমরা চিন্তার মধ্যে অনুভব করি” । (সংগীতচিন্তা পৃ ২২৮)

জাপানযাত্রী গ্রন্থের একস্থানে ছবি ও গানের তুলনা করে কবি লিখেছেন—“ছবি জিনিসটা হচ্ছে অবনীর, গান জিনিসটা গগনের । অসীম যেখানে সীমার মধ্যে সেখানে ছবি, অসীম যেখানে সীমাহীনতায় সেখানে গান । রূপরাজ্যের কলা ছবি, অপরূপ রাজ্যের কলা গান” । (সংগীতচিন্তা ২১৪ পৃষ্ঠায় উদ্ধৃত)

আর এ সমস্ত মতামতই বিশেষভাবে কবিরই আপন সংগীতসৃষ্টি সম্পর্কে প্রযোজ্য । আপনার গানরচনা সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের আরও কয়েকটি প্রকীর্ত্ত মন্তব্য উদ্ধার করে এই প্রসঙ্গের যবনিকা টানা যেতে পারে । সাধারণভাবে সংগীতের তত্ত্ব ও তাৎপর্য এবং সেই সূত্রে আপন সংগীতরচনার অভিজ্ঞতা বিষয়ে রবীন্দ্রনাথ

একাধিকবার দিলীপকুমার রায় ও ধূর্জটিপ্রসাদ, ধুমুখোপাধ্যায়ের সঙ্গে আলাপ-আলোচনা করেছিলেন। দিলীপকুমার রায়ের সঙ্গে কবির সংগীতবিষয়ক আলোচনায় আপন গান সম্পর্কে কবি একবার মন্তব্য করেন—“আমি যখন গান বাঁধি তখনই সবচেয়ে আনন্দ পাই। মন বলে, প্রবন্ধ লিখি, বক্তৃতা দিই, কর্তব্য করি, এ সবই এর কাছে তুচ্ছ। আমি একবার লিখেছিলাম,

যবে কাজ করি,

প্রভু দেয় মোরে মান।

যবে গান করি,

ভালবাসে ভগবান।

একথা বলি কেন?—এই অস্ত্রে যে, গানে যে আলো মনের মধ্যে বিছিয়ে যায তার মধ্যে আছে এই দিব্যবোধ যে, যা পাবার নয়, তাকেই পেলাম আপন করে, নতুন করে। এই বোধ যে, জীবনের হাজারো অবাস্তব সংঘর্ষ হানাহানি তর্কাতর্কি এসব এর তুলনায় বাহু—এই হল সারবস্তু—কেন না, এ হল আনন্দ-লোকের বস্তু, যে লোক জৈবলীলার আদিম উৎস। প্রকাশলীলায় গান কিনা সবচেয়ে স্বপ্ন—ethereal—তাই তো সে অপরের স্বীকৃতির স্থূলতার অপেক্ষা রাখে না। শুধু তাই নয়, নিজের হৃদয়ের বাণীকে সে রঙিয়ে তোলে স্বরে”। (সংগীতচিন্তা পৃ ১৩০)

ধূর্জটিপ্রসাদের কাছে লেখা একটি চিঠিতেও সময়ান্তরে কবির অল্পরূপ স্বীকৃতি পুনরাবৃত্ত হয়েছে। কবি লিখেছেন—“মাঝে মাঝে গান রচনার নেশায় যখন আমাকে পেয়েছে, তখন আমি সকল কর্তব্য ভুলে তাতে তলিয়ে গেছি। আমি যদি ওস্তাদের কাছে গান শিক্ষা করে দক্ষতার সঙ্গে সেই সকল ছন্দ গানের আলাপ করতে পারতুম তাতে নিশ্চয় স্বখ পেতুম, কিন্তু আপন অন্তর থেকে প্রকাশের বেদনাকে গানে মূর্তি দেবার যে আনন্দ, সে তার চেয়ে গভীর। সে গান শ্রেষ্ঠতায় পুরাযুগের গানের সঙ্গে তুলনীয় নয়, কিন্তু আপন সত্যতায় সে সমাদরের যোগ্য।” (সংগীতচিন্তা পৃ ১৭৮)

লেখন গ্রন্থের একটি দ্বিপদিক কবিতাকণা মনে পড়ে—কবি যা বলেছিলেন তা তাঁর নিজের সাংগীতিক জীবন সম্পর্কে অকপট সত্যকীর্ত্তব্য—

সংগীতে যখন সত্য শোনে নিজ বাণী

সৌন্দর্যে তখন ফোটো তার হাসিখানি।

৬

রবীন্দ্রনাথের সংগীতবিষয়ক আলোচনায় সংগীতের মূলতত্ত্ব, বিশ্বসৃষ্টির সঙ্গে সংগীতের সম্পর্ক, আপন সংগীতসৃষ্টির প্রেরণা যেমন অল্পপম কবিত্বসমৃদ্ধ উপলব্ধিনিবিড় দার্শনিক প্রত্যয়গাঢ়তায় আলোচিত হয়েছে, তেমনি ভারতীয় রাগরাগিণী, আমাদের উচ্চাঙ্গ সংগীতের আভ্যন্তর-রহস্য, ভারতীয় ও ইউরোপীয় সংগীতের তুলনামূলক আলোচনাও সেখানে প্রাধান্য লাভ করেছে। রবীন্দ্রনাথের সংগীতবিষয়ক আলোচনা সম্পর্কে একজন বিশেষজ্ঞ বলেছিলেন—

“তার সংগীত-সমালোচনা বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণ নয়, দার্শনিকের তত্বালোচনাও নয়, তা রসজ্ঞের রসাস্বাদনজাত আলোচনা। তিনি সংগীতকে বিচার-বিশ্লেষণ করেছেন প্রকৃতি ও প্রযোজনের দিক থেকে। সংগীতের রূপরস, গতিপ্রকৃতি, দেশের বিভিন্ন গীতের পার্থক্য, বিদেশী সংগীতের বহিঃ ও আন্তররূপ—এই হচ্ছে তার আলোচনার বিষয়”।^{১১}

এই সমালোচনার প্রতিটি উক্তি অপ্রাসক্তিকভাবে গ্রাহ্য কিনা বিচার্য, কিন্তু একথা সত্য রবীন্দ্রনাথের সাংগীতিক আলোচনাগুলি মূখ্যত তার কবিচিন্তার বসাপ্রুত আত্মদানে অনন্ততা লাভ করেছে। রবীন্দ্রজীবনী-পাঠকের অজ্ঞাত নেই যে, রবীন্দ্রনাথের সংগীতশিক্ষা শাস্ত্রীয় মতেই প্রবর্তিত হয়েছিল এবং হিন্দুস্থানী রাগসংগীত ধ্রুপদ টপ্পা বিভিন্ন রাগরাগিণীর স্বরবিজ্ঞাস কবি ভালো-ভাবেই শিখেছিলেন। কিন্তু পরবর্তী জীবনে কবির রাগরাগিণী-সম্পর্কিত, আলোচনায় ঔপপত্রিক বা তৌর্যত্রিকবিজ্ঞান সযত্নে কবি পরিহার করেছেন। তথ্যের প্রতি কবির চিরন্তন অবহেলা এই সকল ভারতীয় রাগরাগিণীর অন্তর্নিহিত সত্য ও সৌন্দর্যগুলিকে অশেষণ করেছে। ভারতীয় সংগীতশাস্ত্রে হিন্দুস্থানী রাগরাগিণীগুলির রূপমূর্তিকল্পনা ও ধ্যান আছে। কবি যেন আধুনিক গীতসাধকের মত অন্তর্ভেদী উপলব্ধিতে আমাদের রাগসংগীতগুলির সেই রূপমূর্তি ও ধ্যানকল্পনা করেছেন।

ভারতীয় সংগীতের রাগরাগিণীর তাৎপর্য নিয়ে কবির সম্পূর্ণ আলোচনার সংকলন করা সম্ভব হয়নি, কারণ নানা প্রসঙ্গে তা ছড়িয়ে আছে। রবীন্দ্রনাথ শাস্ত্রসম্মত রাগরাগিণীর প্রতি অবজ্ঞা বা নিস্পৃহতা প্রদর্শন করেছেন, এই ধরনের অভিযত যে অপ্রাসক্তিক নয়, রবীন্দ্রনাথের আলোচনাগুলি তা প্রমাণ করবে বলে বিশ্বাস করি।

আমাদের রাগরাগিণীগুলির মধ্যে স্মৃতিউদ্দীপনের অসামান্য ক্ষমতা আছে।

যে গভীর শোক পার্শ্বি প্রিয়জন-হারানোর মত হতসর্বস্ব হৃদয়ে নৈরাশ্রের ছুরপনয় ম্লানিমা বিস্তার করে, সেই শূণ্যতার মধ্যে একমাত্র সংগীত, একমাত্র কোনো রাগিণীই পারে বেদনাহীন শ্বতিরস উদ্ভিজ্জ করতে। কড়ি ও কোমলের 'যোগিয়া' এবং মানসীর 'ভৈরবী গান' দুটি কবিতাই কোনো নিদাক্ষণ মৃত্যুহত শোকবেদনা থেকে উৎসারিত, উভয় কবিতাই রিক্ত হৃদয়ের বিলাপপীত, উভয়ই এই শ্বতিউদ্দীপনের ভূমিকা দুই প্রভাতী রাগিণীর, যার কোমল-কড়ি পদাঙ্গুলি জগতের মর্মস্থল থেকে উথিত হয়ে বিশ্বের আকাশে বাতাসে আলোকে সৌন্দর্যে নিরাসক্ত বেদনার স্রস্রাবন ছড়িয়ে দেয়। তখন ব্যক্তিগত ক্ষয়ক্ষতির দীর্ঘশ্বাস নিবিড় শান্তিতে অনন্ত গগনে ছড়িয়ে পড়ে, সমস্ত আকাশে বাজে চিরচিরহের ক্রন্দন, চিরমিলনের আশ্বাসে অসহায় মানবাত্মা ধীরে ধীরে গৃহে প্রত্যাবর্তন করে। একমাত্র গানের স্রস্রই মৃত্যুকে সংগীতে, শোককে শ্লোকে পরিণত করে। পঞ্চভূতের 'অপূর্ব রামায়ণ' প্রবন্ধে ব্যোমের উক্তি ইতিপূর্বে উদ্ধৃত হয়েছে, 'আমাদের এই সকল দেশীয় রাগিণীর মধ্যে একটা পরিব্যাখ্য মৃত্যুশোকের ভাব আছে'। ঐ প্রবন্ধের মূল ভাবটি ব্যোমের মুখে আবার শোনা যাক—

“যে দিকে মৃত্যু সেই দিকেই জগতের অসীমতা। সেই অনন্ত রহস্যভূমির দিকেই মানুষের সমস্ত কবিতা, সমস্ত সংগীত, সমস্ত ধর্মতত্ত্ব, সমস্ত তৃপ্তিহীন বাসনা সমুদ্রপারগামী পক্ষীর মতো নীড় অন্বেষণে উড়িয়া চলিয়াছে।” ইতিমধ্যে অদূরশ্রুত নহবত তখন মূলতান-বারোয়। শেষ করে স্বর্ধাস্তকালের স্বর্ণাভ অঙ্ককারের মধ্যে পুরবী ধরেছিল। সমীরের তৎকালীন উক্তি রবীন্দ্রনাথের কী অবিশ্বাস্য স্মদ্রগভীর উপলব্ধির নিভৃত গুহার বাণী বহন করে আনল—

“মানুষ মৃত্যুর পারে যে সকল আশাআকাঙ্ক্ষাকে নির্বাসিত করিয়া দিয়াছে, এই বাঁশির স্রস্রে সেই-সকল চিরাপ্রসজল হৃদয়ের ধনগুলিকে পুনর্বার মন্থনলোকে ফিরাইয়া আনিতেছে। সাহিত্য এবং সংগীত এবং সমস্ত ললিতকলা, মন্থনহৃদয়ের সমস্ত নিত্যপদার্থকে মৃত্যুর পরকালপ্রাপ্ত হইতে ইহজীবনের মাঝখানে আনিয়া প্রতিষ্ঠিত করিতেছে।”

কড়ি ও কোমলের 'যোগিয়া' কবিতায় যোগিয়া রাগিণী ঠিক এমনি করেছে মৃত্যুর পরকালপ্রাপ্ত থেকে মন্থনহৃদয়ের কোন নিত্যপদার্থকে, কোন চিরাপ্রসজল হৃদয়ের ধনকে ইহলোকের মাঝখানে, শরৎ-আলোর কমলবনে প্রতিষ্ঠিত করেছে—

ওই ভৈরবী দিয়া গাঁথিয়া গাঁথিয়া .

রচিব নিরাশা কাহিনী ।

ভৈরবী কবির অমূল্য একটি অতিপ্রিয় রাগিণী, অনেক স্থানেই কবি এই সুরের আবেদন সম্পর্কে মন্তব্য করেছেন। ‘ছন্দের অর্থ’ (চৈত্র ১৩২৪) নামক পূর্বোল্লিখিত একটি প্রবন্ধে কবি লিখেছিলেন—‘ভৈরবী যেন সমস্ত সৃষ্টির অন্তরতম বিরহব্যাকুলতা। দেশমল্লার যেন যেন অগ্রগঙ্গোজীর কোন্ আদিনির্ঝরের কলকল্লোল। এতে করে আমাদের চেতনা দেশকালের সীমা পার হয়ে নিজের চঞ্চল প্রাণধারাকে বিরাটের মধ্যে উপলব্ধি করে।’ ছিন্নপত্রাবলীর জুন ১৮৮২, ১৮ জাণুয়ারি ১৮৯১, ৫ জুলাই ১৮৯২, ১০ সেপ্টেম্বর ১৮৯৪, ২১ নভেম্বর ১৮৯৪, ২২ ফেব্রুয়ারি ১৮৯৫, ২৬ সেপ্টেম্বর ১৮৯৫ এবং ১৫ ডিসেম্বর ১৮৯৫ তারিখের পত্রগুলিতে কবিজীবনের উপর বিভিন্ন রাগরাগিণীর প্রভাব কবি আশ্চর্য ভাষায় বাক্ত করেছেন। এইগুলির মধ্যে ভৈরবী মূলতান পূরবী রামকেলি টোড়ি ইমন মল্লার সবই প্রায় আছে। প্রতিটি সুরই কবির কল্পনাগ্রবণ ভাবাবেগপ্লুত চিন্তে হৃদয়বৃত্তির কী বিপুল সঞ্চার ঘটায়, তাঁর গীতসিন্ধুকাকে প্রকাশোন্মুখ ও বাহ্যায় করে তোলার প্রেরণারূপে কাজ করে, কবির স্বীকৃতিগুলি তার প্রমাণ। এই পত্রাংশগুলি তাই সুরস্রষ্টা-গীতিকার, এককথায় সংগীতস্রষ্টা কবি সম্পর্কে মূল্যবান তথ্যের আকর। ধূর্জটিপ্রসাদকে লিখিত একটি পত্রে কবি বলেছিলেন—‘আটের প্রধান আনন্দ বৈরাগ্যের আনন্দ, তা ব্যক্তিগত রাগদ্বৈষ হর্ষশোক থেকে মুক্তি দেবার জন্তে। সংগীতে সেই মুক্তির রূপ দেখা গেছে ভৈরোঁতে, তোড়িতে, কল্যাণে, কানাডায়।’ (সংগীতচিন্তা পৃ ১৭৯)

ভারতীয় রাগরাগিণীর তাৎপর্য নিয়ে আলোচনা আছে পথের সঞ্চয়ের ‘অন্তর-বাহির’ প্রবন্ধে। আমাদের রাগরাগিণীর মধ্যে যেইগুলি সময়সূচক, প্রভাতসন্ধ্যা মধ্যরাত্রি বা বর্ষাবসন্তের নির্দেশক, সেইগুলির মধ্যে কবি কোনো গভীর তত্ত্বসংকেত আবিষ্কার করেছেন যা আমাদের তৌর্ধত্রিকবিজ্ঞানে নেই। কবির উপলব্ধিতে, ভৈরোঁতে সকালবেলার সমস্ত শব্দ ও নৈঃশব্দের অন্তরতর সংগীতটি গুণীর কানে ধরা পড়েছে। কবির ভাষায়, “বিশ্বেশ্বরের খাসমহলের গোপন নহবতখানার যে কালে কালে ঋতুতে ঋতুতে নব নব রাগিণী বাজিতেছে, আমাদের গুণীদের অন্তঃকর্ণে তাহা প্রবেশ করিয়াছে। বাহিরের প্রকাশের অন্তরালে যে একটি গভীরতর অন্তরের প্রকাশ আছে, আমাদের দেশের টোড়ি কানাড়া তাহাই জানাইতেছে।” ১২

ভারতীয় রাগসংগীতের এই গুচতাপর্ষের ইঙ্গিত সবুজপত্রে প্রকাশিত ‘সংগীতের মুক্তি’ প্রবন্ধেও পুনরুক্ত হয়েছে। সেখানে তিনি বলেছেন যে, আমাদের রাগরাগিণীতে এক ‘অনির্বচনীয় বিশ্বসটিকে নানা বড় বড় আধারে’ ধরে রাখা হয়। তাই—“আমাদের কালোয়াতি গানটা ঠিক যেন মাতুষের গান নয়, তাহা যেন সমস্ত জগতের। ভৈরোঁ যেন ভোরবেলায় আকাশেরই প্রথম জাগরণ; পরজ যেন অবসন্ন রাত্রিশেষের নিদ্রাবিহ্বলতা, কানাডা যেন ঘনাক্ষারে অভিসারিকা নিশীথিনীর পথবিশ্বাস্তি; ভৈরবী যেন সন্ধবিহীন অসীমের চিরবিরহবেদনা; মূলতান যেন রৌদ্রতপ্ত দিনান্তের ক্লাস্তিনিশ্বাস; পূরবী যেন শূন্য-গৃহচারিণী বিধবা সঙ্কার অশ্রুমোচন।” ১৩

ভারতীয় সংগীতের রাগরাগিণীগুলির এই অভিনব ধ্যানকল্পনা আমাদের সংগীতশাস্ত্রে অভাবনীয়। কোন অনাগত দিনের মহাশিল্পী আমাদের রাগরাগিণীগুলির এই মূর্তিকে রঙে রেখায় নতুন করে ফুটিয়ে তুলবেন? নাকি রবীন্দ্রসংগীতেই রাগসংগীতের এই চরিতার্থতা ঘটেছে?

রবীন্দ্রনাথের বহু গানের ভাষাতেও রাগরাগিণীর উল্লেখ পাওয়া যায় এবং সেই উল্লেখগুলিও অধিকাংশ ক্ষেত্রে রাগরাগিণীর মূল তাৎপর্ষের প্রতি উদ্ভিষ্ট। রবীন্দ্রসংগীতের বিপুল সংগ্রহ থেকে রাগরাগিণীবাচক শব্দ ব্যবহারগুলির কয়েকটি এখানে সংকলন করা যেতে পারে—

১. সকালবেলার আলোষ বাজে বিদায়ব্যথার ভৈরবী—

আন বাঁশি তোর, আয় কবি।

২. ‘সুনীল সাগরের শ্যামল কিনারে’ গানে—

চকিতে ক্ষণে ক্ষণে পাব যে তাহারে
ইমানে কেদারায় বেহাগে বাহারে।

৩. ‘যে ছায়ায় ধরব বলে’ গানে—

আজ শরতের ছায়ানটে
মোর রাগিণীর মিলন ঘটে

৪. ‘ওগো স্বপ্নস্বরপিণী’ গানে—

আজি পরজে বাজে বাঁশি
যেন হৃদয়ে বহুদূরে আবেশ বিহবল স্বরে।

৫. ‘আমি তোমার সঙ্গে বেঁধেছি আমার প্রাণ’ গানে—

বাঁশরি বাজাই ললিত-বসন্তে
সুদূর দিগন্তে

৬. ডাকিল মোরে জাগার সাথী—
 প্রাণের মাঝে বিভাস বাজে,
 প্রভাত হল আধার রাত্তি ।
৭. ‘আজি ঝরঝর মুখর বাদর-দিনে’ গানে—
 মেঘমল্লারে সারা দিনমান
 বাজে ঝরনার গান ।
৮. ‘আমার গোধূলিগন’ গানে—
 এখন কী শুনি পূরবীর সুরে
 কোন দূরে বাঁশি বাজে ।
৯. ‘ওলো শেফালি’ গানে—
 আমার সাঁঝে বাজে তোমার করুণ ভূপালি ।
১০. ‘আলোর অমল কমলখানি’ গানে—
 ললিত রাগের সুর করে তাই শিউলিদলে ।
১১. ‘কত কথা তারে ছিল বলিতে’ গানে—
 কত যে পূরবীরাগে কত ললিতে ।
১২. ‘দূরের বন্ধু সুরের দূতীরে পাঠাল’ গানে—
 ধরো সাহানাতে মিলনের পালা,
 সাজাও যতনে বরণের ডালা
১৩. ‘উদাসিনী বেশে বিদেশিনী কে সে’ গানে—
 কোনো বাসা পায সেই ছরাশায
 গাঁথি সাহানায় বাণী ।
১৪. ‘ওগো সুন্দর একদা কী জানি’ গানে
 বিভাসে ললিতে নবীনের বীণা
 বেজেছে জলে স্থলে ।
১৫. ‘আপনি আমার কোনখানে’ গানে
 পথের বাঁশি যায় কী কয়ে বিকালবেলার মূলতানে ।
১৬. ‘এবার তোরা আমার যাবার বেলাতে সবাই জম্বধ্বনি কর’ গানে
 পূরবীতে করুণ বাঁশরি
 ছারে বাজবে মধুর সুর ।

১৭. 'কেন রে এতই যাবার স্মরা' গানে—
বনছায়া গায় শেষ ভৈরবী ।
১৮. 'ধূসর জীবনের গোধূলিতে' গানে—
দেখি তার বিরহী মৃতি বেহাগের তানে
সকল্লণ নত নয়ানে ।
১৯. 'সকল্লণ বেণু বাজায় কে যায়' গানে—
শরৎশিশিরে ভিজে ভৈরবী
নীরবে বাজে ।
২০. 'এসো নীপবনে ছায়াবীথিতলে' গানে—
মল্লার গানে তব মধুস্বরে
দিক বাণী আনি বনমর্মরে ।
২১. 'কোন গহন অরণ্যে তারে' গানে—
ধরা-অধরার মাঝে
ছায়ানটের রাগিণীতে আমার বাশি বাজে ।
২২. 'দিশ্ববীণারবে বিশ্বজন মোহিছে' গানে—
উঠে রব ভৈরবতানে ।
পবন মল্লারগীত গাহিছে আধার রাতে ।
অতি নির্মল হাসবিভাসবিকাশ আকাশনীলাসুজ-মাঝে
খেত ভুজে খেত বীণা বাজে ।
উঠিছে আলাপ মুহু মধুর বেহাগতানে ।
২৩. 'বারে বারে ফিরে ফিরে তোমার পানে' গানে—
ভৈরবী রামকেলি পূরবী কেদারা উচ্ছ্বসি যায় খেলি,
ফেনিয়ে ওঠে জয়জয়ন্তী বাগেশ্রী কানাডা গানে গানে ।
২৪. 'এসো এসো ওগো শ্রামছাষাঘন দিন' গানে—
আনো আনো তব মল্লারমন্দির বীণ ।

প্রথম যৌবনে বিলাত-প্রবাসকালেই রবীন্দ্রনাথ পাশ্চাত্য সংগীতের সঙ্গে
অল্পবিস্তর পরিচিত হয়েছিলেন ও তাঁর প্রথম জীবনের গীতচর্চায়, স্বরসৃষ্টিতে,
বান্ধীকিপ্ৰতিভা অপেরায় এই সঞ্চোলক প্রতীচ্য সংগীতের প্রভাব পড়েছিল,

রবীন্দ্রসংগীত-জিজ্ঞাসুর কাছে এই সংক্রান্ত তথ্য অজানা নয়। জীবনের অগ্ৰাণ্ত পৰ্ব্বও কবি পাশ্চাত্য সংগীতের সঙ্গে পরিচিত হওয়ার সুযোগ পেয়েছিলেন, যদিও সে পরিচয়কে গভীর অন্তরঙ্গ বা এমন কিছুই বলা যায় না। তৎসঙ্গেও কবি তাঁর বুদ্ধি ও উপলব্ধির অনগ্র্যতায সেই পরিচয় থেকেই বিদেশী সংগীতের মর্মরূপটি বুঝে নিয়েছিলেন ও ভারতীয় সংগীতের সঙ্গে তুলনামূলক বিচারে প্রবৃত্ত হয়েছিলেন। এ বিচার সর্বাঙ্গীণ কিনা সে প্রশ্ন অবাস্তব, কারণ ভারতীয় সংগীতের আদর্শ ও তার চিবাস্ত তাৎপর্যকে উদ্ভাসিত করার জগ্ৰাই প্রতীচী সংগীতের প্রাসঙ্গিক উপস্থাপনা কবির পক্ষে প্রয়োজনীয় ছিল মাত্র।

ইউরোপীয় সংগীত সম্পর্কে এলোমেলো মন্তব্য ‘য়ুরোপযাত্রীর ডায়ারি’ ও ‘ছিন্নপত্রাবলী’ থেকে সংকলন করলে একই প্রকার মনোভাব দেখতে পাই। ‘য়ুরোপযাত্রীর ডায়ারি’র ১৬ অক্টোবর ১৮৯০ তারিখের দিনলিপিতে কবি লিখেছেন যে, অনেক রাত্রে জাহাজে কিছুক্ষণের জগ্ৰ একটি দিশি রাগিণী শুনশুন করে কবি একটি পরম পরিতৃপ্তি লাভ করেছিলেন। সেই স্মৃতি সমুদ্র-অঙ্ককারের মধ্যে অনায়াসে প্রসারিত হয়ে গেল। কবি এই প্রসঙ্গেই লিখেছেন—

“আমার কাছে ইংরাজি গানের সঙ্গে আমাদের এই প্রধান প্রভেদ ঠেকে যে, ইংরাজি সংগীত লোকালয়ের সংগীত আর আমাদের সংগীত প্রকাণ্ড নির্জন প্রকৃতির অনির্দিষ্ট অনির্বচনীয় বিষাদের সংগীত। কানাডা টোডি প্রভৃতি বড়ো বড়ো রাগিণীর মধ্যে যে গভীরতা আছে সে যেন কোনো ব্যক্তিবিশেষের নয়—সে যেন অকূল অসীমের প্রাস্তবর্তী এই সঙ্গীহীন বিশ্বজগতের”।

লক্ষণীয় যে, ইংরাজি সংগীত এবং আমাদের সংগীতের এই তুলনা, উভয়ের পার্থক্যের ভাষাভঙ্গি পরবর্তীকালেও প্রায় অপরিবর্তিতই ছিল। ছিন্নপত্রাবলীর ১০ অগস্ট ১৮৯৪ তারিখের পত্রাংশে দিন ও রাত্রির পারস্পরিক তুলনায় ইউরোপীয় ও ভারতীয় সংগীতই হয়ে উঠেছে কবির উপমান। কবির মনে হয়েছে, ‘দিনের জগৎটা য়ুরোপীয় সংগীত, স্বরে-বেহুয়ে খণ্ডে-অংশে মিলে একটা গতিশীল প্রকাণ্ড হার্মানির জটল—আর রাত্রের জগৎটা আমাদের ভারতবর্ষীয় সংগীত, একটা বিশুদ্ধ ককণ গভীর অমিশ্র রাগিণী। দুটোই আমাদের বিচলিত করে, অথচ দুটো পরস্পরবিরোধী।……আমাদের নির্জন এককের গান, য়ুরোপের সজন লোকালয়ের গান। আমাদের গানে শ্রোতাকে মহত্ত্বের প্রতি-দিনের স্বধ্বংসের সীমা থেকে বের করে নিয়ে নিখিলের মূলে যে একটা

সঙ্গীতহীন বৈরাগ্যের দেশ আছে সেইখানে নিয়ে যায়, আর যুরোপের সংগীত মনুষ্যের স্বধ্বংসের অনন্ত উত্থানপতনের মধ্যে বিচিত্রভাবে নৃত্য করিয়ে নিয়ে চলে। বলাবাহুল্য এই সিদ্ধান্তের মূলে নতুন কোনো শিক্ষালব্ধ অভিজ্ঞতা নেই, যুরোপপ্রবাসীর ডায়ারির মনোভাবই এখানে পুনরাবৃত্ত হয়েছে এবং পরবর্তীকালেও তাই হয়েছে। ইউরোপীয় সংগীতে কণ্ঠের স্বরাধিকাঙ্কারা আবেগপ্রকাশ, অভিনয়চেষ্টার সহায়তায় ‘হৃদয়াবেগের নকল’ করার মধ্যে যে গভীরতা নেই, পথের সঞ্চয় গ্রন্থের ‘অন্তর-বাহির’ প্রবন্ধে সে কথা কবি বলেছেন। ইউরোপীয় সংগীতের হার্মনি ও ঐক্যতান বিপুল ব্যাপার, তা স্তম্ভিত করে, কিন্তু সেই লীলাহীন শক্তিবৈগ কবিকে কখনই খুশি করেনি। পথের সঞ্চয়ের ‘সংগীত’ প্রবন্ধে হার্মনি সম্পর্কে তিনি লিখেছেন—

“যুরোপের সঙ্গে আমাদের সংগীতের এক জায়গায় মূলত প্রভেদ আছে সত্য। হার্মনি বা স্বরসংগতি যুরোপীয় সংগীতের প্রধান বস্তু, আর রাগরাগিণীই আমাদের সংগীতের মুখ্য অবলম্বন। যুরোপ বিচিত্রের দিকে দৃষ্টি রাখিয়াছে, আমরা একের দিকে। বিশ্বসংগীতে আমরা দেখিতেছি বিচিত্রের তান সহস্র ধারায় উচ্ছ্বসিত হইতেছে, একটি আর একটির প্রতিধ্বনি নহে, প্রত্যেকেরই নিজস্ব বিশেষত্ব আছে। অথচ সমস্তই এক হইয়া আকাশকে পূর্ণ করিয়া তুলিতেছে। হার্মনি জগতের সেই বহুরূপের বিরাট নৃত্যলীলাকে স্বর দিয়া দেখাইতেছে। কিন্তু নিশ্চয়ই মাঝখানে একটি রাগিণীর গান চলিতেছে, সেই গানের তানলয়-টিকেই ঘিরিয়া ঘিরিয়া নৃত্য আপনার বিচিত্র গতিকে সার্থক করিয়া তুলিতেছে। আমাদের দেশের সংগীত সেই মাঝখানের গানটিকে ধরিবার চেষ্টা করিতেছে। চিরধাবমান বিচিত্রের সঙ্গে যোগ দিয়া তাল রাখিয়া চলাই যুরোপীয় প্রকৃতি, আর চিরনিশ্চল একের দিকে কান পাতিয়া মন রাখিয়া আপনাকে শাস্ত করাই আমাদের স্বভাব। যুরোপের সংগীতে মানুষের সমস্ত চেউখেলার সঙ্গে তাহার তালমানের যোগ আছে, মানুষের হাসিকান্নার সঙ্গে তাহার প্রত্যক্ষ সঞ্চঙ্গ। আমাদের সংগীত মানুষের জীবনলীলার ভিতর হইতে উঠে না, তাহার বাহির হইতে বহিয়া আসে। সেইজন্য আমাদের সংগীত আমাদের স্বধ্বংসকে অতিক্রম করিয়া চলিয়া যায়। আমাদের বিবাহের রাত্রে সাহানা বাজে, কিন্তু তাহার মধ্যে প্রমোদের ডেউ খেলে না, ঘোবনের চাঞ্চল্য নাই; তাহা গভীর, তাহার মিড়ের ভাঁজে ভাঁজে করুণা।...”^{১৪}

জীবনস্মৃতির ‘বিলাতি সংগীত’ অধ্যায়ে এবং পথে ও পথের প্রান্তে ৮ অঙ্গ

১৯০০ তারিখের পত্রের ইউরোপীয় ও ভারতীয় সংগীতের তুলনা প্রসঙ্গে কবির অল্পরূপ মতামত প্রকাশিত হয়েছে।

আমাদের শিক্ষাজীবনে সংগীত বর্জিত, ‘আমাদের কলেজ নামক কেরানিগিরির কারখানা ঘরে শিল্পসংগীতের কোনো স্থান নাই’—আমাদের বুদ্ধির সঙ্গে এই কলাবিহীন নিঃসম্পর্ক—একথা রবীন্দ্রনাথের অনেক প্রবন্ধেই আছে। পথের সঙ্কয়ের ‘সংগীত’ প্রবন্ধের শেষাংশেও কবি একথা বলেছেন। শাস্তিনিকেতনে সংগীতচর্চা অপরিহার্য হোক, শিক্ষার সঙ্গে সংগীতও যে প্রয়োজনীয়, এই বিষয়ে কবি আমেরিকা থেকে একটি পত্র লেখেন (২৬ ভাদ্র ১৩১২, দ্র প্রবাসী ১৩৪১ পৌষ)। তাছাড়া ১৯৪২ ফাল্গুনের প্রবাসীতে প্রকাশিত ‘শিক্ষা ও সংস্কৃতিতে সংগীতের স্থান’ (সংগীতচিন্তায় পুনর্মুদ্রিত পৃ ৭৭) প্রবন্ধেও এই কথা কবি বলেছেন। এই প্রবন্ধে বাঙলা সংগীতের গত দুই এক শতকের সংক্ষিপ্ত ধারাপথটিও কবির আলোচনায় স্পষ্ট হয়ে উঠেছে। অষ্টাদশ উনবিংশ শতকে বাঙলাদেশের জনজীবনে উচ্চকোটি ও নিম্নকোটি সংগীতের ব্যাপক চর্চা ও জনপ্রিয়তা ছিল। কবি বলেছেন—“নদীমাতৃক বাঙলাদেশের প্রাঙ্গণে প্রাঙ্গণে যেমন ছোট বড় নদীনালা স্রোতের জল বিছিয়ে দিয়েছে, তেমনি বয়েছিল গানের স্রোত নানা ধারায। বাঙালির হৃদয়ে সে রসের দৌত্য করেছে নানা রূপ ধরে। যাত্রা পাঁচালি কথকতা কবির গান কীর্তন মুখরিত করে রেখেছিল সমস্ত দেশকে। লোক সংগীতের এত বৈচিত্র্য আর কোনো দেশে আছে কিনা জানিনে”।

বাঙলার বাউল ভাটিয়ালি প্রভৃতি লোকসংগীতের সঙ্গে কবির যোগ ছিল নিবিড়। এই সম্পর্কে ‘সংগীতের মুক্তি’ প্রবন্ধে তিনি লিখেছেন—“গ্রাম্য সংগীত বাউলের গান এসবের মার নাই। কেন না, ইহারা যে রসে লালিত সেই জীবনের ধারা চিরদিনই চলিতেছে”। এই প্রবন্ধের অন্তর্ভুক্ত তিনি এই গানগুলির স্বরবৈচিত্র্য নিয়ে আলোচনা করেছেন। বাঙলার লোকসংগীত, বিশেষত বাউল গান ও কবিজীবনের উপর বাউল গানের প্রভাব স্বতন্ত্র অধ্যায়ে আলোচিতব্য।

১. গানের গান—অরিয় চন্দ্রকর্তা, গীতিবিদ্যার পত্রিকা ১৩৫০

২. কবি দ্বিতীয়বার বিলাতযাত্রা করেন ২০ এপ্রিল ১৮৮১, ৯ বৈশাখ ১২৮৮, কিন্তু দেব পর্বন্ত স্বাস্থ্য থেকে ক্রিয়ার আসেন

৩. উনিশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধে কলকাতার সংগীত-আন্দোলনের বিস্তৃত ইতিহাস বর্তমান গ্রন্থের অধর পর্বে বিবৃত হয়েছে

৪. *The Origin and Function of Music, in Essays: Scientific, Political and Speculative by Herbert Spencer, vol II. Williams & Norgate, 1891.*

৫. ভারতী আষাঢ় ১২৮৮, সংগীতচিন্তায় সংকলিত

৬. গান সৰ্ব্বক্বে প্রবন্ধ—জীবনস্থিতি, সংগীতচিন্তায় সংকলিত

৭. কিন্তু কবির এই স্বীকৃতি সৰ্ব্বক্বে জীবনস্থিতিতে উদ্বৃত্ত অংশে পূর্বতম প্রবন্ধের অভিমতের সর্বাঙ্গক বিরোধিতা ঘটেনি, কিছু মতভেদ ঘটেছে মাত্র। মনে হয়, জীবনস্থিতির অভিমত পূর্ববর্তী প্রবন্ধের পরিপূরক

৮. রবীন্দ্রজীবনী ২য় খণ্ড পৃ ১২৫ (১৩৫৫)

৯. সংগীতচিন্তায় উদ্বৃত্ত, পৃ ১৮১

১০. প্রবাসী চৈত্র ১৩৪৫

১১. শ্রীমাধনা কর—‘রবীন্দ্রনাথের সংগীত আলোচনা’, গীতবিতান পত্রিকা ১৩৬৮

১২. সংগীতচিন্তা পৃ ৩২

১৩. সংগীতচিন্তা পৃ ৫৩-৫৪

১৪. ভারতী ১৩১৯ অগ্রহায়ণ। রচনাবলীর পাঠের সঙ্গে এই পাঠের সামান্ত পার্থক্য আছে

রবীন্দ্রসংগীতের বিষয়বিভাগ

১

রবীন্দ্রনাথের কাব্যসংগীত-সংকলন গীতবিতানের গানগুলি বিষয়ানুসারে সুবিন্যস্ত হওয়ায় গীতিকবিতার মাধুর্যে সেগুলি অধিকতর আকর্ষণীয় হয়ে আছে। এই সঙ্গে সংগীতের ভিতর দিয়ে কবির মনোলোকের ও সারস্বত সাধনার গতিপথটিকে রবীন্দ্রপাঠকের পক্ষে অনুসরণ করা সহজ। গীতবিতান গ্রন্থের প্রথম ও দ্বিতীয় খণ্ড কবির জীবদ্দশায় প্রকাশিত হয়েছিল। দ্বিতীয় সংস্করণের (১৩৪৬ ভাদ্র) বিজ্ঞাপনে রবীন্দ্রনাথ লিখেছিলেন—

“গীতবিতান যখন প্রথম প্রকাশিত হয়েছিল তখন সংকলনকর্তারা সম্বরণতার তাড়নায় গানগুলির মধ্যে বিষয়ানুক্রমিক শৃঙ্খলাবিধান করতে পারেননি। তাতে কেবল যে ব্যবহারের পক্ষে বিঘ্ন হয়েছিল তা নয়, সাহিত্যের দিক থেকে রসবোধেরও ক্ষতি করেছিল। সেইজন্তু এই সংস্করণে ভাবের অনুসঙ্গ রক্ষা করে গানগুলি সাজানো হয়েছে। এই উপায়ে শ্রবের সহযোগিতা না পেলেও পাঠকেরা গীতিকাব্যরূপে এই গানগুলির অনুসরণ করতে পারবেন।”

রবীন্দ্রনাথ তাঁর গানগুলিকে, শ্রবের সহযোগিতা ব্যতিরেকেও, কাব্যসংগীত অর্থাৎ গীতিকবিতার ধর্মেই পাঠকদের সমাদরের উপকরণরূপে দেখেছিলেন। তাছাড়া গানগুলির মধ্যে ‘ভাবের অনুসঙ্গরক্ষা’ করার ফলে বিষয়শৃঙ্খলা কেবল রসবোধেরই উন্নতি করে না, কবির চিন্তা-ভাবনার ধারাবাহিকতার সঙ্গেও আমাদের পরিচিত করায়। গীতবিতানের দ্বিতীয় সংস্করণে কবি স্বয়ং এই বিষয়ানুক্রমিকতার রীতি গ্রহণ করার রবীন্দ্রানুসঙ্গী পাঠকদের পক্ষে অশেষ সৌভাগ্যের কারণ ঘটেছে। যদিও বিষয়ানুসারে গানগুলিকে বিন্যস্ত করার ফলে ঐগুলির ঐতিহাসিক রচনাকালগত ক্রমটি হারিয়ে গেছে, তথাপি কবির স্বরচিত বিষয়নির্দেশে রবীন্দ্রনাথের কাব্যসংগীতগুলি তাঁর কবিধর্মের এক নিগূঢ় নৈয়ামিক ধারাবাহিকতার অঙ্গীভূত হয়েছে। তাঁর সৃষ্টিকর্মের অসীম বৈচিত্র্যবিলাসের পরিচয় পেয়ে এবং জীবনের বিচিত্র স্থান-কাল-পর্বে রচিত বিচিত্র সংগীতাবলীর ভিতর দিয়ে সংরক্ষিত একটি অদৃষ্ট ঐক্যের সূত্রসন্ধান করেও আমরা মুগ্ধ হই। গীতবিতানের প্রতি কবির দুর্বলতা-তাই তাঁর স্বয়ংসম্পূর্ণ কাব্যগ্রন্থের সঙ্গেই তুলনীয়।

প্রথম সংস্করণ গীতবিতান প্রকাশের পর দ্বিতীয় সংস্করণ সম্পর্কে সংকলক এবং সম্পাদনা-সহায়ক স্বধীরচন্দ্র করকে কবি একটি চিঠিতে লিখেছিলেন—

“প্রত্যেক পর্যায়ের গান সংখ্যার দ্বারা চিহ্নিত করতে বলেছি। ভিন্ন ভিন্ন পর্যায়ের শিরোনামা দেওয়া সম্ভব হয়নি, অথচ ইচ্ছিতে তাদের ভিন্নতা রক্ষিত হয়েছে। সংখ্যামালার পরিবর্তনে পর্যায়ের পরিবর্তন নীরবে নির্দিষ্ট হতে পারবে—ভাবুক লোকের পক্ষে সেই যথেষ্ট।...”

অল্প সকল বইয়ের মধ্যে গীতবিতানের দিকেই আমার মনটা সবচেয়ে বেশি তাড়া লাগাচ্ছে—নতুন ধারায় ও একটা নতুন সৃষ্টিরূপেই প্রকাশ পাবে।”

এই পত্র থেকে দেখা যাচ্ছে গীতবিতানের গানগুলিকে কবি বয়েকটি পর্যায়ে ভাগ করতে উদ্যোগী হয়েছিলেন, যেমন ‘পূজা’ ‘স্বদেশ’ ‘প্রেম’ ‘প্রকৃতি’ ‘আত্মতানিক’ এবং কোনো বিশেষ শ্রেণীভুক্ত নয় বলে ‘বিচিত্র’। এদের মধ্যেও বহু সূক্ষ্মতর বিষয়নির্দেশ ছিল, যার শিরোনামা দেওয়া সম্ভব হয়নি, কিন্তু ‘ইচ্ছিতে’ অর্থাৎ ‘সংখ্যামালার পরিবর্তনে’ তাদের নীরব পর্যায়-রূপান্তর বোঝানো যেতে পারে। এই উপপর্যায়গুলি ছিল এই প্রকার (বন্ধনীস্থিত সংখ্যা ঐ পর্যায়ের মোট গান)—

পূজা—গান (৩২), বন্ধু (৫২), প্রার্থনা (৩৬), বিরহ (৪৭), সাধনা ও সংকল্প (১৭), দুঃখ (৪২), আশ্বাস (১২), অস্তমুখে (৬), আত্মবোধন (৫), জাগরণ (২৬), নিঃসংশয় (১০), সাধক (২), উৎসব (৭), আনন্দ (২৫), বিশ্ব (৩৯), বিবিধ (১৪৩), স্তন্দর (৩০), বাউল (১৩), পথ (২৫), শেষ (৩৪)।

পূজাপর্যায়ের গানেই এই কবিজনস্বলভ বৈচিত্র্য, প্রেম বা প্রকৃতির গানে এই ধরনের সূক্ষ্ম কবিত্বচাক্রে শ্রেণীভেদ নেই। গীতবিতানে এসে এই শ্রেণীনির্দেশে কবি কতখানি আগ্রহী হয়ে উঠেছেন, গীতবিতান-পূর্ববর্তী দুখানি গীতসংকলনের সঙ্গে তুলনা করলেই তা বোঝা যাবে। রবীন্দ্রনাথের প্রথম সংগীতসংকলন রবীন্দ্রনাথ (বৈশাখ ১২৯২) গানগুলি ‘বিবিধ সংগীত’, ‘ব্রহ্মসংগীত’ এবং ‘জাতীয় সংগীত’ এই তিন স্থল বিষয়নির্দেশে সংকলিত হয়েছিল। প্রবাহিনীর (অগ্রহায়ণ ১৩৩২) গানগুলির বিষয়নির্দেশ ছিল ‘সীতগান’, ‘প্রত্যাশা’, ‘পূজা’, ‘অবসান’, ‘বিবিধ’ ও ‘ঋতুচক্র’। সেই তুলনায় গীতবিতানের শ্রেণীভেদ নিঃসন্দেহে সূক্ষ্মতর কাব্যোদ্দেশ্য-প্রণোদিত। যদিও শেষ পর্যন্ত কবি-নির্দেশিত এই পর্যায়বিভাগ গীতবিতানে রক্ষিত হয়নি।

এখন এই কবিনির্দেশিত পর্যায়বিভাগ সম্বন্ধে আমাদের অভিমত প্রকাশ করা যেতে পারে। কবিতার নামকরণে কাব্যগ্রন্থের যে জ্যোতস্না আভাসিত হয়, গানের ক্ষেত্রে তার সুযোগ না থাকায়, কোনো কাব্যসংগীত পাঠ্যকবিতারূপে স্বভাবতই বিষয়গত নির্দেশ দাবি করতে পারে। বৈষ্ণব পদাবলীর সংকলনিতারা যে রসপর্যায়ানুযায়ী কীর্তন সংগ্রহ করতেন, তার সার্থকতা শ্রোতাদের কাছে প্রতিপন্ন হয়েছিল। প্রাচীন কবিগ্নানাাদের কাব্যসংগ্রহে স্পষ্টাক্ষরে সখীসংবাদ বিরহ আগমনী ইত্যাদি বিষয়বিভাগের নির্দেশ আছে। উনিশ শতকের শেষ দিকের গীতসংকলনে বিষয়গত বিভাগ অনিবার্হ হয়ে দেখা দিয়েছে। উনিশ শতকের পদসংকলনগুলির বিষয়বিভাগ কত সূক্ষ্ম হতে পারে, অবিনাশচন্দ্র ঘোষ সম্পাদিত প্রীতিগীতি (১৮৯৮), নরেন্দ্রনাথ দত্ত ও বৈষ্ণবচরণ বসাক সংকলিত সংগীত-কল্পতরু (১৮৮৭), বঙ্গবাসী-সংকলিত সংগীত-সারসংগ্রহ তিন খণ্ড (১৩০৬-১৩০৮), নবকান্ত চট্টোপাধ্যায় সংকলিত সংগীত-সংগ্রহ (১৮৮২), প্রসন্নকুমার সেন সম্পাদিত বিবিধ ধর্মসংগীত (১৯০৭), সাধারণ, নববিধান ও আদি ব্রাহ্মসমাজ থেকে বিভিন্ন সময়ে প্রকাশিত একাধিক ব্রহ্মসংগীত-সংকলনে তার পরিচয় পাওয়া যায়। আমাদের পূর্ববর্তী আলোচনায় তার বিস্তারিত বিবরণ দেওয়া হয়েছে। এই সব গীতসংকলনের বিষয়বিভাগ কেবল রসজ্ঞ সম্পাদকের সজ্জন উপলব্ধি ও আত্মদানেরই দৃষ্টান্ত নয়, পরজ্ঞ বহুকাল ধরে শ্রোতা ও পাঠকদের কাছে তার উপযোগিতাও পরীক্ষিত সত্য ছিল।

কিন্তু প্রাচীন সংকলন সম্পর্কে এই ধরনের সম্পাদনার আদর্শ বিবেচনা করা গেলেও রবীন্দ্রনাথের আপন কাব্যসৃষ্টির সম্পাদনার ক্ষেত্রে প্রাপ্ত প্রেণী-বিজ্ঞাসের যৌক্তিকতা বিষয়ে প্রশ্ন উঠতে পারে। রবীন্দ্রনাথ তাঁর কোন কাব্য-গ্রন্থে কবিতার বিষয়নির্দেশ করেননি, কেবল কবিতার শিরোনাম রক্ষা করেছেন। একমাত্র মোহিতচন্দ্র সেন সম্পাদিত কাব্যগ্রন্থাবলী প্রকাশকালে রবীন্দ্রনাথ কবিতার স্বতন্ত্র শিরোনাম ছাড়াও বিষয়গত প্রেণীবিভাগ রক্ষা করেছিলেন— কিন্তু পরবর্তীকালে কোনো কাব্যসংকলনে আর তা অন্তর্ভুক্ত হয়নি। কালের দূরত্বের প্রেক্ষিতে দেখলে পূর্বতন রচনাসামগ্রীর মধ্যে একজাতীয় ভাবের ঐক্য-স্পষ্ট হয়ে ওঠে, তাতে সন্দেহ নেই। কিন্তু তা ভাবুক পাঠকের অসুখানুসাপেক্ষ রাখলেই তো চলে, কবি কেন সেই বিষয়ে পাঠককে নিয়ন্ত্রিত করবেন?

গীতবিভানের গানগুলিকে বিষয়ভেদে ভাগ করে রবীন্দ্রনাথ তাঁর

সংগীতশিল্পকে কবিত্বের মহৎ ঐশ্বর্যে ভূষিত করেছেন, সংগীতশৃষ্টিকে তাঁর কাব্যশৃষ্টির ঐশ্বলীলার সঙ্গে যুক্ত করেছেন—এ সত্য আমরা অস্বীকার করতে পারি না। ঈশ্বর মানব ও নিসর্গ এই তিন সাত্ত্বাজ্যেই কবির মুখ্য পর্যটন, গীতবিতানের বিষয়বিভাগ এই সত্যই পুনঃপ্রতিষ্ঠিত করে। কাব্য এবং সংগীত উভয়ত্রই কবিসত্তার একই পথরেখা ধরে অভিসার, একই মুগ্ধ অভিজ্ঞতায় রোমাঞ্চিত। কিন্তু তৎসঙ্গেও একথা অস্বীকার করা যায় না যে, এই পর্যায়নির্দেশ চূড়ান্ত নয়। কবি যাকে পূজা-বিভাগের অন্তর্গত করেছেন, সেইগুলি একান্তভাবে ভগবদভক্তিরই তন্ময় প্রকাশ—একথা নির্বিচারে মেনে নিতে মন চাষ না। বাইরে থেকে যা প্রকৃতিবিষয়ক, তাকে হৃৎস্পষ্টভাষায় প্রেমের গান বলা যায়, এমন উদাহরণ অপ্রতুল নয়। আবার প্রেমের গানের স্থান হয়েছে প্রকৃতিপর্যায়, এরূপ দৃষ্টান্তও তো গীতবিতান-ব্যবহারের অনায়াস-অভিজ্ঞতা। এমন কি, প্রেম ও পূজার মধ্যেও নিষতাই হৃদয়বিনিময় চলেছে। অবশ্য ‘যারে বলে ভালোবাসা তারে বলে পূজা’^৪—কবির প্রেমপূজা-তত্ত্বের এই সংকেত মেনে নিলে পূজা ও প্রেম-বিষয়ক সংগীতগুলির মধ্যে বিরোধের অবসান কল্পনা করা যায়। প্রকৃতি পর্যায়ের অন্তর্ভুক্ত কোনো গান মূলত প্রেমবিষয়ক হলেও প্রত্যক্ষ প্রকৃতির বর্ণনা বা পটভূমিটির জন্যই কবি তাদের প্রকৃতি নামক স্বতন্ত্র শিরোনামায় চিহ্নিত করেছিলেন বলে মনে হয়। কোথাও প্রকৃতির পটে ভগবদুপলব্ধির প্রাধান্য ঘটেছে, কোথাও নিবিড় প্রেমব্যাকুলতার উপর ঋতুর স্বগন্ধিজলকণা ও আলো এসে পড়েছে। কোথাও মিলনাকৃতি বা বিরহবেদনার রঙ্গভূমি হয়েছে নিসর্গ। সুতরাং এই জাতীয় কাব্যসংগীতকে কবি কোন্ পর্যায়ের অন্তর্ভুক্ত করবেন, তা তাঁর নিজস্ব অল্পভাবনার বিষয় বলে এ সম্পর্কে আমরা কোনো সমালোচনার অধিকারী নই।

গীতবিতানের গানগুলির কবিকৃত পর্যায়নির্দেশে পূজাপর্যায়ের গানগুলিতেই বৈচিত্র্য ও হৃদয়-সাদৃশ্যবিকারপ্রবণতা লক্ষ্য করা যায়। প্রেম-বিভাগের গানে কেবল ‘গান’ এবং ‘প্রেমবৈচিত্র্য’ এই দুটি মাত্র বিষয়নির্দেশ সেই তুলনায় অভূষিতজনক। প্রেমপর্যায়ের মোট গীতসংখ্যা ৩৯৫ এবং ‘বিবিধ’ ও ‘পরিণয়’ ব্যতীত পূজাপর্যায়ের গীতসংখ্যা ৫৭৪ (তৃতীয় খণ্ড গীতবিতান এই হিসেবের বহির্ভূত)। অথচ পূজা-বিভাগের মধ্যেই মোট উনিশটি উপবিভাগের উল্লেখ করা হয়েছে। বিভাগগুলি সর্বত্র গীতিবাহুল্যে সমৃদ্ধ নয়। ‘অস্তুমুখে’, ‘আত্মবোধন’, ‘নিঃসংশয়’, ‘সাধক’, ‘উৎসব’ প্রভৃতি শ্রেণীতে গীতসংখ্যা উর্বরতম

দশ এবং নিম্নতম দুই মাত্র। অথচ প্রেমবৈচিত্র্যের গানগুলিতে কবি বিষয়গত কত সাধারণ বৈশিষ্ট্য আবিষ্কার করতে পারতেন! পুজার তুলনায় প্রেমের অল্পরূপ বিষয়-বৈচিত্র্য নির্দেশ না করার হেতু নির্দিষ্ট ভাষায় কিছু বলা যায় না। হয়ত প্রেমের শ্রেণীবিভাগ তাঁর কাছে যান্ত্রিক অভ্যস্ত প্রথাগত বলে মনে হয়েছিল। ভাগবত-চেতনার পশ্চাতে প্রেরণার স্বতউৎসার অপেক্ষা প্রয়োজনের তাড়না ছিল বলেই কি সেগুলিকে কবি প্রাথমিক বিজ্ঞানে সাজাতে চেয়েছিলেন? ব্রহ্মসংগীতের সংকলনগুলিতে যে ধরনের বিষয়নির্দেশ থাকে, কবি কি সেইগুলির দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিলেন? আর প্রেমের গান তাঁর হৃদয়রক্তরাগে অঙ্কিত বলেই কি সেখানে কোন উপশ্রেণীর স্ফলভ সাদৃশ্য তাঁর কাছে পরিত্যজ্য মনে হয়েছিল? না কি, কেবল সময়ভাব, ক্ষুণ্ণতা, সম্মত প্রকাশের তাড়না প্রেমের গানে বিষয়বিজ্ঞানের প্রতিবন্ধক ছিল?

এ সব প্রশ্নের সঠিক উত্তর হুঁত্যাগ্যবশত আমাদের জানা নেই।

৩

রবীন্দ্রসংগীতের প্রচলিত বিষয়বিভাগের মধ্যে স্বদেশবিষয়ক গান এবং আনুষ্ঠানিক গানগুলি সম্পর্কে বিশেষ কোন মতভেদ দেখা না দেওয়ারই সম্ভাবনা। অবশ্য রবীন্দ্রনাথের স্বদেশচেতনা বিশিষ্ট শর্তে ও সংজ্ঞায় সীমাবদ্ধ ছিল না, তাই তাঁর ব্রহ্মসংগীতও অনেক সময় দেশাত্মবোধক সংগীতরূপে ব্যবহৃত হয়েছে। বর্তমানে ভারতবর্ষের জাতীয় সংগীতরূপে গৃহীত ‘জনগণমন-অধিনায়ক জয় হে’ একদা ব্রহ্মসংগীতরূপেই প্রচারিত হয়েছিল। বাউলা ব্রহ্মসংগীতের সংকলনগ্রন্থগুলিতে স্বদেশ সম্পর্কে যেমন পৃথক্ একটি বিভাগ দেখা যায়, তেমনি বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের সমকালীন বা পরবর্তী বহু দেশাত্মবোধক গীতসংকলনে রবীন্দ্রনাথের এমন বহু গান সংকলিত হয়েছিল, যেগুলি বর্তমানে স্বদেশপর্দায়ের অন্তর্ভুক্ত নয়। সাময়িক প্রয়োজনে, বিষয়ের ভাবৈক্যে বা গায়কের কিংবা শ্রোতার মানসিকতার আকর্ষণে ব্রহ্মসংগীত বা পূজাসংগীতকে স্বদেশী সংগীতরূপে ব্যবহার করার উদাহরণ বিরল নয়। স্মৃতরাং স্বদেশপর্দায়ের গানগুলিকেও সর্বদা স্থানিকপিত বলে ঘোষণা করতে পারি না। রবীন্দ্রনাথের দেশচেতনা স্বভাবতই ঈশ্বরচেতনা-বহির্ভূত ছিল না। কবিতার উদ্দেশ্যে স্মরণ করলে বলা যায়—

হে বিশ্বদেব, মোর কাছে তুমি দেখা দিলে আজ কী বেশে।

দেখিছ তোমাতে পূর্ব গগনে, দেখিছ তোমাতে স্বদেশে।...

সাগর তোমার পরশি চরণ

পদধূলি সদা করিছে হরণ,

জাহ্নবী তব হার-আভরণ ছুলিছে বন্ধু'পর।

হৃদয় খুলিয়া চাহিলু বাহিরে, হেরিলু আজিকে নিমেষে—

মিলে গেছ ওগো বিশ্বদেবতা, মোর সনাতন স্বদেশে।

[উৎসর্গ ১৬ সংখ্যক]

কবির বিশ্বদেবতাই স্বদেশের মূর্তি ধরে কখনও আবির্ভূত, কখনও জীবন-দেবতারূপে। রাজা নাটকের 'আমরা সবাই রাজা আমাদের এই রাজার রাজত্বে,' প্রারম্ভিকের 'রইল বলে রাখলে কারে' দেশাত্মবোধক আবহে রচিত হয়নি, তবু কবি সে দুটিকে স্বদেশপরিচয়ের অন্তর্ভুক্ত করেছেন। স্বদেশ-বিভাগের একাধিক গান আত্মিক জাগরণের বক্তব্যেই দেশাত্মবোধক গানরূপে গৃহীত হয়েছে; যেমন 'সংকোচের বিহীনতা,' 'নাই নাই ভয়,' 'ব্যর্থ প্রাণের আবর্জনা' প্রভৃতি। 'চলো যাই' এবং 'শুভ কর্মপথে ধর নির্ভয় গান' এই দুটি গান কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের প্রতিষ্ঠাদিবস উপলক্ষে রচিত, 'একথা মনে রাখলে জাতীয় মুক্তিসংগ্রামের সঙ্গে এদের প্রত্যক্ষ যোগ স্বীকার করা যায় না।' অতীতকালে পূজাপর্যায়ের অনেকগুলি গানই দেশচেতনার সঙ্গে যুক্ত করে আমরা ব্যবহার করে থাকি। 'মরণসাগরপাবে তোমরা অমর,' গানটি দেশপ্রেমিক শহীদের স্মৃতি উপলক্ষে সুপরিচিত গান হয়ে গেছে। 'এ দিন আজি কোন ঘরে গো খুলে দিল দ্বার' স্বাধীনতাদিবসের বা অম্লরূপ উৎসবের উদ্বোধনসংগীতরূপে ব্যবহৃত হয়ে থাকে। 'ওগো পথের সাথি নমি বারবার,' 'কোন আলোতে প্রাণের প্রদীপ,' তোমারই নামে নয়ন মেলিলু,' 'তোমারই গেহে পালিছ স্নেহে' 'ভেঙেছ দুয়ার, এসেছ জ্যোতির্ময়,' 'হবে জয় হবে জয়,' 'জয় হোক জয় হোক,' 'তোমার পতাকা যারে দাও' প্রভৃতি এলোমেলো-মনে-আসা অসংখ্য গান কোনো-না-কোনো ভাবে আমাদের জাতীয় চেতনা ও ঐতিহ্যমূলক উৎস-অনুষ্ঠানে ব্যবহৃত হয়ে থাকে। সুতরাং রবীন্দ্রনাথ-নির্দেশিত গীতবিতানের স্বদেশপরিচয় যে চূড়ান্ত নয়, রবীন্দ্রসংগীতপ্রিয় শ্রোতা ও গায়কের ব্যবহারিক স্বাধীনতাই তার প্রমাণ।

অম্লরূপভাবে পূজার গান সম্পর্কেও একাধিক প্রশ্ন তোলা যায়। উপশ্রেণীর স্বল্প বিচারে দেখা যায় কবি 'জাগরণের' মাধ্যমে যার স্থান নির্দেশ করেছেন, 'আত্মবোধনে'ও তার স্থাননির্দেশ চলতে পারে। 'বন্ধু'পরিচয়ের অম্লরূপ গান

পূজার একাধিক উপবিভাগেই প্রাপ্তব্য। প্রকৃতির তথা ঋতুর, বিশেষত বর্ষা ও বসন্তবিভাগের অধিকাংশ সংগীতই প্রেমের গান। প্রেমের তীব্রতা, বিরহবেদনার নিঃসীম আকৃতি, মিলনের অসহ উৎকর্ষ বর্ষার অবিশ্রাম বারিধারাকে ছাপিয়ে দিয়ে আমাদের আচ্ছন্ন করে তোলে। আবার এমন বহু গান প্রেমপর্ধ্যায়ের অন্তর্গত হয়েছে, যেগুলি একই কারণে বর্ষা বা বসন্তের অন্তর্গত হতে পারত। ‘মনে হল যেন পেরিয়ে এলেম’ বর্ষা ঋতুর অন্তর্গত হতে পারে, তবে ‘অনেক কথা বলেছিলেম’ অথবা ‘বর্ষামন্দির অন্ধকারে’ কেন যে প্রেমবিভাগের অন্তর্গত, তা একমাত্র কবিই বলতে পারতেন।

স্বতরাং আমাদের দৈনন্দিন ব্যবহারে, আমাদের আনন্দঘন চেতনায়, আমাদের ভাবানুকূলে রবীন্দ্রসংগীতকে আমরা নানাভাবেই ব্যবহার করে থাকি এবং রবীন্দ্রনাথই স্বয়ং তার পথ দেখিয়েছেন। একথা অস্বীকার করা যায় না যে, রবীন্দ্রনাথ তাঁর বহু সংগীতের রচনাকালীন প্রেরণা অবহেলা করে গানগুলিকে স্বেচ্ছায় ভিন্ন ভিন্ন পর্ধ্যায়ে নির্বাসিত করেছেন। উত্তরকালে পাঠক বা শ্রোতাকে ভিন্নপথে চালিত করার কবিকৃত এই আয়োজনকে আমরা পুরস্কাররূপে গ্রহণ করতে বাধ্য হয়েছি। ‘তোমারেই করিয়াছি জীবনের ধ্রুবতারা’ ভগ্নহৃদয়ের উৎসর্গে সমর্পিত এই ব্যক্তিগত অম্লরক্ত গীতিকবিতাকে কবি স্বয়ং একদা মাঘোৎসবের ব্রহ্মসংগীতরূপে প্রচার করে, পুনরায় গীতবিভানে প্রেমপর্ধ্যায়ে পুনর্বাসিত করেছেন।^{১৬} কিন্তু এমন কত গান তাঁর ভালোবাসার হৃদয়-শোণিমায় অচ্ছন্নিত হয়েও পূজার অস্থায়ী উপনিবেশে প্রহর গণনা করছে তার সন্ধান কে দেবে? কেমন করে সেগুলিকে পূজা থেকে প্রেমে স্থানান্তরিত করা যাবে? যে আত্মজীবনের অবিস্মরণীয় অভিজ্ঞতায ‘ছবি’ কবিতা রচিত হয়েছিল, শাপমোচনে সেই ‘ছবি’ কবিতার খণ্ডিত গীতরূপ ‘তুমি কি কেবলই ছবি’ কি গানরূপে সার্থক? দস্যুর লুপ্ত দৃষ্টি থেকে রক্ষা করার তাড়নায় ক্লপণ বৃক্ষতলে তার সযত্নসঞ্চিত ধনরত্ন লুকিয়ে রেখে চিহ্নলুপ্তির কারণে পরে নিজেই সেই হৃতসম্পদ খুঁজে মরে। রবীন্দ্রসংগীত-গুলিকেও রচনাকালের বিশেষ উপলক্ষ, হেতু বা প্রেরণা গোপন করার জগ্ন যেন দ্রুততাবশত বিভিন্ন পর্ধ্যায়ে ছড়িয়ে দেওয়া হয়েছে। কিন্তু মনে হয় কবিও স্বয়ং পরবর্তীকালে সেইগুলি বিস্মৃত হয়ে ব্যগ্র হয়ে তাদের অন্বেষণ করে বেড়িয়েছেন। ‘গান গেয়ে কে জানায় আপন বেদনা’—কিন্তু কোন বেদনা কখন কেমন করে গান হয়ে উঠল, দ্রুতবক্ষ হৃদয়ের কোন শোক শ্লোকরূপ ধারণ

করল, বিপুল গীতসংগ্রহে তা জানার কোন উপায়ই কবি রাখেননি—এ অল্পতাপ ছুরপনের হয়েই থাকবে। প্রতিটি সংগীত সম্পর্কেই যেন কবির গানের ভাষার বলা যায়—

বাহির আমার স্তম্ভি যেন কঠিন আবরণ—

অন্তরে মোর তোমার লাগি একটি কান্না-ধন।

কিন্তু সেই কান্নাধনটিকে বাহিরের স্তম্ভি ভেঙে উদ্ধার করার পথ আমাদের জানা নেই!

অতএব গীতবিতানের অল্প কোনরূপ বিষয়বিভাগের অভাবে, বিকল্প পরিকল্পনার সংহতির দৈন্ত্রে, কবিকল্পিত বিষয়নির্দেশই আমরা গ্রহণ করতে বাধ্য। রবীন্দ্রনাথের যাবতীয় সংগীতের কালানুক্রমিক তালিকা ও রচনা-কালগত সর্বপ্রকার তথ্যাদি প্রকাশ না হওয়া পর্যন্ত গীতবিতানের প্রচলিত বিষয়-নির্দেশকেই আমরা গ্রহণ করতে অঙ্গীকৃত থাকব।

১। ২৩শ বৈশাখ ১৩৪৫, হুদীরচনা করে 'কবিকথা'র উদ্বৃত্ত

২। গীতবিতান ৩য় খণ্ড, পৃ ৯৬৩, আধিন ১৩৬৭ সংস্করণ। এই সঙ্গে পরিণয় পর্যায়ে ৯টি গান ছিল

৩। প্রেমপর্যায়ের শ্রেণীবিভাগ—গান (২৭) প্রেমবৈচিত্র্য (৩৬৬)। প্রকৃতিপর্যায়ের শ্রেণীবিভাগ—সাধারণ (২), আশ্রয় (১৬), বর্ষা (১১৫), শরৎ (৩০), হেমন্ত (৫), গীত (১২) বসন্ত, (২৬)

৪। চৈতালি—'পুণোর হিমাব'

৫। 'শুভ কর্মপথে ধর নির্ভর গান' গানটির বচনা ১৩৪৩ মাঘোৎসবে, অর্থাৎ সেই উৎসবও গানটির অন্ততম উপলক্ষ ছিল

৬। "তোমারেই করিরাছি জীবনের দ্রবভাঙ্গা—ভারতী ১২৮৭ কার্তিক ৩৩৭ ভগ্নহৃদয় (গীতিকাব্য) উপহার, রাগিনী ছায়ানট, 'শ্রীমতী হে-কে', ভারতীতে প্রকাশকালে ১০ পঙক্তির গান বুদ্ধিত। 'ভগ্নহৃদয়' পুস্তকাকারে প্রকাশকালে (১২৮৮ বৈশাখ) এই গানটির পরিবর্তে পাঁচ স্তবকে ৩০ পঙক্তির কবিতা রচিত হয়। পরে প্রথম ৮ পঙক্তি ব্রহ্মসংগীতরূপে ১২৮৭ সালের মাঘোৎসবে গীত হয়, ত্র, তত্ত্ববোধিনী ১৮০২ শক (১২৮৭) কাঙ্ক্ষন ২১১। মালতী পুঁথি ৪৪। রবি (ব্রহ্ম ৪১) ১৩২ রাগিনী আলাহিয়া—তাল ঝাঁপতাল। স্বর ২৩।" (প্রভাতকুমার সুখোপাধ্যায়ের গীতবিতান কালানুক্রমিক হুচী ১ম খণ্ড

রবীন্দ্রনাথের কাব্যগ্রন্থ ও সংগীত

১

রবীন্দ্রনাথের গীতিকবিতা এবং কাব্যসংগীত একই পল্লবের যুগ্মকিশলয়। তাঁর কাব্যজীবনের সূচনালগ্ন থেকেই দেখি স্বতন্ত্রভাবে সংগীতরচনা ছাড়াও তিনি কাব্যগ্রন্থের একাধিক কবিতায় সুরারোপ করে তাদের সংগীত করে তুলেছেন অথবা সুরাশ্রিত কাব্যগীতিকে গীতিকবিতারূপে কাব্যগ্রন্থে স্থান দিয়েছেন। সাধারণত সুরের সহযোগিতায় কাব্যের বাণী অনির্বচনীয়তা লাভ করে বলে গানের ভাষা পঠনীয় কবিতারূপে আপনার দৈন্তকে গোপন করতে পারে না। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের ক্ষেত্রে সুরবাতিরিক্ত কাব্যগীতগুলির মধ্যেই গীতিধর্মিতার নীরব আবেদন পুঞ্জীভূত হযে থাকে। তাঁর প্রথম জীবনের কাব্যগ্রন্থগুলিতে সংগীত ও গান শব্দবধের ব্যাপক ব্যবহার লক্ষণীয়। সংগীত শব্দটি যেন তাঁর কবিজীবনের উদ্যালগ্নের ধ্রুবপদ—বারবার ঘুরে এসেছে। সঙ্ঘ্যাসংগীত প্রভাতসংগীত কাব্যগ্রন্থ হওয়া সত্ত্বেও নামকরণে সংগীত শব্দের প্রতি কবির দুর্বলতা মনে রাখার যোগ্য। তাছাড়া ছবি ও গান, কড়ি ও কোমল এই নাম দুটিতেও গান ও গানের অল্পস্পর্শ রয়েছে। সঙ্ঘ্যাসংগীতে ‘পরাজয়-সংগীত’ ‘গান সমাপন’, ‘গান আরম্ভ’, ‘সংগ্রাম সংগীত’, ‘হৃদয়ের গীতধ্বনি’, ‘কেন গান গাই’, ‘কেন গান শুনাই’—প্রভৃতি কবিতার নামকরণে গান শব্দের পুনঃপুন ব্যবহার তাৎপর্যময়। প্রথম জীবনের কাব্যসাধনা কবির কাছে কিশোর কণ্ঠের গীতচর্চা বলেই গৃহীত হয়েছে—কবিতা ও গানে এই পর্বে সূক্ষ্ম শিল্পগত প্রভেদ নেই। সঙ্ঘ্যাসংগীতের প্রথম কবিতা ‘সঙ্ঘ্যাস’ গান শব্দটি অন্তত নয় বার ব্যবহৃত হয়েছে। ‘গান আরম্ভ’ কবিতায় কবির প্রথম জীবনের কাব্যসূচনাকে সংগীতসাধনা বলেই বর্ণনা করা হয়েছে। কারণ ‘টলমল মেঘের মাঝারে’ ঘর বেঁধে অনন্ত আকাশের কোলে কবি যে কবিতা সূত্র করেছেন, তারই নাম ‘গান আরম্ভ’। ‘হৃদয়ের গীতধ্বনি’ কবিতার সূচনাতেও সেই একই গানের অল্পস্পর্শ—

ও কী সুরে গান গাস হৃদয় আমার ?

শীত নাই গ্রীষ্ম নাই বসন্ত শরৎ নাই,

দিন নাই রাত্রি নাই—অবিরাম অনিবার

ও কী সুরে গান গাস হৃদয় আমার ?...

বসিয়া বসিয়া সেখা বিশীর্ণ মলিন প্রাণ
 গাহিতেছে একই গান একই গান একই গান
 পারিনে শুনিতে আর একই গান একই গান ।

সঙ্ঘাসংগীতে মোট ৫৮ বার গান শব্দটির ব্যবহার আছে। কেবল গানই নয়, সংগীত গীতি সুর গাওয়া গাহে গাহি গাবে গীতোচ্ছ্বাস প্রভৃতি সংগীত-সংক্রান্ত শব্দও সঙ্ঘাসংগীত এবং পরবর্তী প্রায় প্রতিটি কাব্যেই ছড়িয়ে আছে।^১ সঙ্ঘাসংগীত থেকেই রবীন্দ্রনাথের গীতিকাব্য সংগীতমুখী। অবশ্য সে সংগীত অন্তর্মুখী—তাই যথার্থ গীতিকবিতা, যা বক্তার ইচ্ছা হয়ে সুরের আকাজক্ষা জাগিয়ে তোলে, তারই ভাবরূপ তাঁর কিশোর বয়সের কবিতায় পাওয়া যায়। রবীন্দ্রনাথের কাব্যসংগীত যেমন সুরের অরূপ লোক থেকে গীতিকবিতার বাস্তব রূপলোকে নেমে এসেছে, রবীন্দ্রনাথের গীতিকবিতা তেমনি বাক্যশাস্ত্রের থেকে সুরের অসীম অনন্তের দিকে অভিসারী। একটিতে গান থেকে কবিতা আর একটিতে কবিতা থেকে গান।

এইরূপ কবিতা থেকে গানের উদাহরণগুলিই অধুনা আমাদের আলোচ্য। কবিতার প্রারম্ভিক রচনা সংগীতে উদ্ভীর্ণ হওয়ার স্তরগুলি যথাক্রমে আলোচিতব্য।

২

ছবি ও গান (১২২০) থেকেই দেখা যায় রবীন্দ্রনাথের কাব্যগ্রন্থে সংগীত অবিচল প্রতিষ্ঠা লাভ করেছে। কেবল শব্দ বা অনুষঙ্গে নয়, এক একটি গোটা কবিতাকেই সুর এসে গ্রাস করেছে। রবীন্দ্রনাথের শেষ জীবন পর্যন্ত দেখা যায় যে তাঁর কাব্যগ্রন্থগুলির বহু কবিতাই যুগপৎ কবিতা এবং স্বতন্ত্রভাবে রবীন্দ্রসংগীত। ছবি ও গানের নিম্নলিখিত কবিতাগুলিতে সুর সংযোজিত হয়েছে এবং সেগুলি যথায় যথায় অথবা ঈষৎ পরিবর্তিত আকারে রবীন্দ্রসংগীতরূপে পরিচিত—

আমার প্রাণের পরে চলে গেল কে (কে?)

ওই জানালার কাছে বসে আছে (সুখস্বপ্ন)

এমন কি, কোনো কোনো কবিতায় সুর সংযোজিত না হলেও যেন একপ্রকার অশ্রুত গীতধ্বনি বাণীতে ও ছন্দে সঞ্চারিত হয়েছে। বস্তুত ছবি ও গান কাব্যরচনার মূলে যে প্রেরণা উদ্দীপ্ত ও সঞ্চয়মান ছিল, তা গানেরই

প্রেরণা। রূপদর্শনের ব্যাকুলতা আর স্বরে তাঁকে প্রকাশ করার দুর্দম ইচ্ছা—এই নিয়েই ছবি ও গান। প্রথম চৌধুরীকে পরবর্তীকালে একটি পত্রে কবি লিখেছিলেন—

“আমার ছবি ও গান আমি যে কী মাতাল হয়ে লিখেছিলুম……আমি তখন দিনরাত পাগল হয়ে ছিলুম।……আমার সমস্ত শরীরে মনে নবযৌবন যেন একেবারে হঠাৎ বজ্রার মত এসে পড়েছিল।……একটা বাতাসের হিল্লোলে একরাজির মধ্যে কতকগুলো ফুল মায়ামন্ত্রবলে ফুটে উঠেছিল, তার মধ্যে ফুলের লক্ষণ কিছু ছিল না।”২

এই উদ্ভিন্ন ব্যাকুলতা কেবল কথায় সীমাবদ্ধ থাকতে পারে না, তাই কথাকে অতিক্রম করে সে স্বর হয়ে উঠেছে আর সে স্বর গানের প্রচলিত আঙ্গিককে অঙ্গসরণ করেনি, তা যেন কবিতা-পাঠেরই একটি অতিরিক্ত স্বর। ‘কে?’ কবিতাটি তার উদাহরণ—

আমার প্রাণের 'পরে চলে গেল কে

বসন্তের বাতাসটুকুর মত।

সে যে ছুঁয়ে গেল সুয়ে গেল রে,

ফুল ফুটিয়ে গেল শত শত।……

আমি কোথায় যাব কোথায় যাব,

ভাবতেছি তাই একলা বসে।৩

লক্ষণীয় যে, এই গানে কবিতার বাণীরূপ পরিবর্তিত হয়নি, শুবক ছন্দোবন্ধে কোনো রূপান্তর ঘটেনি, কবিতা হিসাবে এর পূর্ণ বয়ান সংগীতরূপেও অপরিবর্তিত। কেবল কবিতার অন্তরে যে গানের আবেগ, তাই একে গুঞ্জরিত করেছে। স্বর এখানে কবিতার বাহন মাত্র। কিন্তু ‘স্বথস্বপ্ন’ (ওই জানালার কাছে বসে আছে) গানে রূপান্তরকালে ঈষৎ পরিবর্তিত হয়েছে।৪

এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য যে ভাহুসিংহ ঠাকুরের পদাবলীর দুটি পদ ‘আজু সখী মুহু মুহু’ এবং ‘মরণ রে তুহু’ মম শ্রাম সমান’ ছবি ও গানের প্রথম সংস্করণে সন্নিবিষ্ট হয়েছিল। কড়ি ও কোমলের প্রথম সংস্করণে ‘কো তুহু’ বোলবি মোয়’ পদটিও ছিল, সম্ভবত এটিতে কবি স্বরারোপ করেননি।৫ ভাহুসিংহ ঠাকুরের পদাবলীর সব পদই সংগীত নয়। আর যেগুলি সংগীতরূপে পরিচিত সেগুলির স্বরও রচনাকালের সঙ্গে সঙ্গেই দেওয়া হয়েছিল কিনা সন্দেহ। মোটের উপর আলোচ্য পদগুলি কবিতারূপেই কবির কাছে গ্রাহ্য

ছিল—তাই কড়ি ও কোমল বা ছবি ও গানের সঙ্গেই তাদের সহাবস্থান ঘটেছিল। ক্রমশ এইগুলির গীতিমূল্য যখন কবির কাছে তীব্রতর হয়েছে, তখনই কাব্যগ্রন্থ থেকে ভান্সিংহ ঠাকুরের পদ বিচ্ছিন্ন করে আনা হয়েছে ও সেগুলির উপর যথাসম্ভব সুরারোগ করে তাদের গীতরূপ প্রতিষ্ঠিত করা হয়েছে।

কড়ি ও কোমলের (১২৩৩) ‘প্রাণ’ কবিতায় কবি তাঁর কবিত্ত্ববোধের যে সার্থকতা ও সাধনার উল্লেখ করেছেন, এবং আন্তরিকতা চোখুরী যে কবিতাটিকে কড়ি ও কোমলের ভূমিকাস্বরূপ স্থাপন করেছিলেন, সেই প্রাণ কবিতাতেও সংগীতরচনার সঙ্গে কবির কাব্যসাধনার একাত্মতা স্থাপিত হয়েছে—

মানবের হৃদয়ে দুঃখে গাঁথিয়া সংগীত

যদি গো রচিত পায় অমর আলয়।...

তোমরা তুলিবে বলে সকাল বিকাল

নব নব সংগীতের কুসুম ফুটাই।

গানের সুর চিরকালই কবির কাছে অতিগুরুত্বপূর্ণ। গানের সুর এই চেনা জগতের উপর অচেনার আবরণ বিছিয়ে দেয়, গানের সুর বর্তমান থেকে কবিকে এক কালচিহ্নহীন লোকে নিয়ে যায়। কড়ি ও কোমলের ‘যোগিয়া’ কবিতার তার পরিচয় আছে। যোগিয়ার করুণ মূর্ছনা কবিকে আর একদিনের প্রভাতে নিয়ে গেছে। সংগীতের মাধুরীতেই মগ্ন ছবি সেই সকালের অন্তরালে একটি মাধুরী মূর্তি ভেসে উঠেছে ধীরে ধীরে—

ভাবিতেছি মনে মনে কোথা কোন উপবনে

কীভাবে সে গাইছে না জানি,

চোখে তার অশ্রুধারা, একটু দেছে কি দেখা,

ছড়ায়েছে চরণ দুখানি।

তার কি পাখের কাছে বাঁশিটি পড়িয়া আছে—

আলোছায়া পড়েছে কপোলে।

মলিন মালাটি তুলি ছিঁড়ি ছিঁড়ি পাতাগুলি

ভাসাইছে সরসীর জলে।

কড়ি ও কোমলের নিম্নলিখিত কবিতাগুলি গানে পরিণত হয়েছে—

বাঁশরি বাজাতে চাই বাঁশরি বাজিল কই (মথুরায়), কখন বসন্ত গেল এবার হল না গান (বসন্ত অবসান), আমি নিশিনিশি কত রচিব শয়ন (বিরহ), ওশো এত প্রেম আশা প্রাণের তিয়াসা (বিলাপ), হেলাফেলা সারাবেলা

একী খেলা (সারাবেলা), আজি শরৎপন্থে প্রভাত স্বপনে (আকাজ্জা),
তুমি কোন কাননের ফুল (তুমি), ওগো কে যায় বাঁশরি বাজারে (গান),
আমি ধরা দিয়েছি গো আকাশের পাখি (হৃদয়-আকাশ), এ শুধু অলস মায়া এ
শুধু মেঘের খেলা (গানরচনা), কেন চেয়ে আছ গো মা মৃৎ পানে (বঙ্গভূমির
প্রতি), আমায় বোল না গাহিতে বোল না (বঙ্গবাসীর প্রতি)।

এই তালিকার মথুরাষ, বাঁশি, বিরহ, বিলাপ, সারাবেলা, আকাজ্জা, তুমি,
গানরচনা প্রভৃতি কবিতা সেইগুলির সংগীতরূপের সঙ্গে অভিন্ন। বসন্ত-
অবসানের তৃতীয় স্তবক গানে বর্জিত হয়েছে। কিন্তু হৃদয়-আকাশের মূল
কবিতা ও গানে অনেক পরিবর্তন ঘটেছে।^৬ কডি ও কোমলের যে কবিতাগুলি
গানরূপে পরিচিত সেগুলির কাব্যরূপের সঙ্গে যে গানের বিশেষ পার্থক্য নেই
তার একমাত্র কারণ, কবি সেগুলি যুগপৎ কাব্য ও গানের প্রেরণাতেই
লিখেছিলেন। ‘গান’ (ওগো কে যায় বাঁশরি বাজারে) স্পষ্টই গানরূপে
নির্দেশিত। অগ্রাঙলি গান নামে পরিচিতি না হলেও তাদের সাংগীতিকরূপ
সম্পর্কে দ্বিধার কারণ নেই। ‘বাঁশি’ গানের ছন্দেই লেখা, ‘আকাজ্জা’ ও
‘তুমি’ সম্পর্কেও এ কথা সত্য। কডি ও কোমলের যুগে কবির কাব্যধর্ম স্বরের
প্রেরণায় উদ্বেল হয়ে উঠেছিল, তাই ইন্দিরা দেবীকে লিখিত পত্র-কবিতাষ
(মঙ্গলগীত ৩) কবি একাধিকবার আপনার কাব্য সম্পর্কে গান শব্দটি ব্যবহার
করেছেন। যথা—

যদি যাই, মৃত্যু যদি নিয়ে যায় ডাকি,

এই গানে রেখে যাব মোর স্নেহ-আখি।

যবে হায সব গান

হয়ে যাবে অবসান,

এ গানের মাঝে আমি যেন বেঁচে থাকি।

‘হৃদয়-আকাশ’ (আমি ধরা দিয়েছি গো) কবিতাটি মূলত একটি সনেট,
কবি তারই উপর সুরারোপ করার জন্য সনেটের দৃঢ়পিনদ্ধ গঠন রক্ষা করতে
পারেননি, ঈষৎ পরিবর্তিত করে নিয়েছেন, অথচ গানের আঙ্গিক রক্ষিত হয়নি,
কেবল চরণান্ত মিলবিশ্বাস গানের মত। সনেটের মত কবিতাকে সংগীতে পরিণত
করা কবির পক্ষে প্রথম দুরূহ প্রয়াস। ‘এ শুধু অলস মায়া’ও ষোড়শ-অক্ষর
তানপ্রধান ছন্দে অষ্টমাত্রিক ও দ্বিপদিক চরণে রচিত দীর্ঘ কবিতা। এর
সঙ্গে সংগীতের কোনো সম্পর্ক নেই। অথচ এই দীর্ঘ কবিতার উপর

আবৃত্তির মত স্তর যোজনা করে এমন একটি অলস বিষাদ-বৈরাগ্যের গম্ভীর মন্ত্রধ্বনি নির্মাণ করা হয়েছে যা রবীন্দ্রসংগীতের একটি সম্পদ হয়ে থাকবে। কবিতারচনার অনেক পরে অবশ্য এই স্তরযোজনা হয়েছিল।^১ আরও পরবর্তীকালে কবি এই গানটিকে শাপমোচন (১৩৩৮) নৃত্যনাট্যের ভূমিকাস্বরূপ ব্যবহার করেছিলেন, সেখানে গানটির একটি ব্যাখ্যাও আছে।^২

৩

মানসী (১২২৭) কাব্যগ্রন্থেই কবি স্মরণাশ্রিত কবিতার বন্ধন থেকে মুক্তি পেয়ে গীতিকবিতার স্বয়ংনির্ভরতায় প্রতিষ্ঠিত হলেন। তথাপি মানসীর অনেকগুলি কবিতা অপেক্ষাকৃত পরবর্তীকালে কবির সাংগীতিক পরীক্ষার উপকরণরূপে গৃহীত হয়েছে। যথা—

কে আমারে যেন এনেছে ডাকিয়া (ভুলে), আবার মোরে পাগল করে
দিবে কে (শূণ্য হৃদয়ের আকাজ্জা), তবু মনে রেখো যদি দূরে যাই চলে (তবু),
এমন দিনে তারে বলা যায় (বর্ষার দিনে)।

প্রথম দুটি রচনা মূলত কবিতাই, পরে স্মারোপ করা হয়েছে এবং গানের আঙ্গিক রক্ষিত হয়নি। এই দুটিকে স্মরণাশ্রিত কবিতা বলা যায়।^৩ মানসীর ‘তবু’ (তবু মনে রেখো) প্রকৃত পক্ষে একটি সনেট, স্তত্রাং গানে তার বিপুল পরিবর্তন ঘটেছে। ইতিপূর্বে কড়ি ও কোমলের ‘হৃদয়-আকাশ’ (আমি ধরা দিশেছি গো) সনেটটিতে কবি স্মারোপিত করেছিলেন। কিন্তু সেক্ষেত্রে মূল কবিতার চরণ পরিবর্তনের প্রয়োজন ঘটেনি, সনেটের অক্টেভ বা প্রথম আটটি চরণকেই যথাযথ গ্রহণ করে গানটি রচনা করেছিলেন। কিন্তু ‘তবু’ সনেটটিকে গানে রূপান্তরিত করতে যথেষ্ট পরিবর্তনের প্রয়োজন ছিল। বলা যায় মূল কবিতার ভাবটুকু মাত্র নিম্নে এখানে গানটি নতুন করে গড়ে উঠেছে। অথচ গানে স্তরের শাসন মেনে চলার জন্য বাণী বা ছন্দে নৈরাশ্য আসেনি। পরন্তু গানে একটি নতুন লিরিক গড়ে উঠেছে তার নিজস্ব ছন্দে। স্তরের গভীর বেদনাস্থিতিতে, হৃদয়মথিত স্মৃতিভারবাকুল দীর্ঘশ্বাস রচনায় এখানে একটি অপূর্ব গীতিরস জমে উঠেছে যা সনেটটিতে দুর্লভ ছিল। অথচ সনেটটিতেই ‘তবু মনে রেখো’ এই বাক্যাংশটি চারবার ব্যবহৃত হয়েছে, গানেও চারবার। স্তত্রাং মূল কবিতায় চতুর্দশপদীর শাসনে নিয়ন্ত্রণে ও বন্ধনে যে স্মৃতিবাকুল আত্মরতা বন্দী

হয়ে ছিল, তাকেই যেন গানে কবি মুক্তি দিয়েছেন। এটি রবীন্দ্রনাথের একটি শ্রেষ্ঠ গান তাতে সন্দেহ নেই।^{১০}

‘এমন দিনে তারে বলা যায়’ কবির একটি সুপরিচিত বর্ধাসংগীত, ভাঙ্গ-সিংহের পদাবলীর অন্তর্গত দু’একটি গান ব্যতীত এবং নাট্যসংগীত ব্যতীত সম্ভবত এটিই কবির প্রথম বর্ধাসংগীতি, যা কবিতা থেকে রূপান্তরিত। কবিতাটির উপর সুরারোপেই গানের জন্ম হয়েছে, তার জন্ম কবিতাকে পরিবর্তিত বা সংশোধিত করতে হয়নি, কেবল গানের আয়তন-সংযমের জন্ম মূল কবিতার চতুর্থ এবং ষষ্ঠ স্তবক বর্জিত হয়েছে এবং গানে প্রথম স্তবকে ‘এমন দিনে মন খোলা যায়’ ৩য় চরণে নতুন এই পঙক্তিটি সন্নিবিষ্ট হয়ে ভাবগভীরতাকে আরও নিপুণ করা হয়েছে।^{১১}

সোনার তরী (১৩০০) রবীন্দ্রনাথের পরিণত যৌবন ও সাম্র প্রতিভার কাব্য। যথার্থ পাঠ্য গীতিকবিতার ঘনরসগভীর আবেদন এই পর্ব থেকেই রবীন্দ্রনাথ কবিতার মধ্যে ধীরে ধীরে সঞ্চার করতে পেরেছেন। কিন্তু তৎসঙ্গেও সোনারতরী কাব্যে সংগীতকার রবীন্দ্রনাথ একেবারে হারিয়ে যাননি। সোনার তরী কেবল কাব্যের যুগ নয়, গানেরও যুগ। এই পর্বে কবির পদ্মা-আলিঙ্গিত জীবনে গীতিপ্রতিভাও যে বিকশিত হয়েছিল, সমকালীন ছিন্নপত্রাবলীতে তার স্বীকৃতি আছে। যে অজ্ঞাতপরিচয় নাবিক স্বর্ণতরীর কর্ণধাররূপে এই যুগে কবির কাছে সোনার ধান সংগ্রহ করতে এসেছিলেন, তাঁর কর্ণে ছিল গান—‘গান গেয়ে তরী বেয়ে কে আসে পারে’; কবিও কি গান ছাড়া তার প্রত্যুত্তর দিতে পারেন? সোনার তরীর এই কবিতাগুলি সংগীতে রূপান্তরিত হয়েছে—তোমরা হাসিয়া বহিয়া চলিয়া যাও (তোমরা ও আমরা), খাঁচার পাখি ছিল সোনার খাঁচাটিতে (দুইপাখি), আজি যে রজনী যায় ফিরাইব তায় (বার্থ যৌবন), যদি ভরিয়া লইবে কুণ্ড (হৃদয়যমুনা)।

‘তোমরা ও আমরা’ কবিতা সুরযোজনার ফলে গানে পরিণত, মূল কবিতার ৩য়-৪র্থ স্তবক গানে বর্জিত হওয়ায় গানটি আরও সংহত হয়েছে। ‘খাঁচার পাখি ছিল’ কবিতার কোনো চরণই গীতরূপে পরিত্যক্ত হয়নি। উভয় কবিতার সুরই গানের কাব্যধর্মকে যথাযথ রক্ষা করে প্রদত্ত—যেন সম্পূর্ণ কবিতা সুরে গীত হচ্ছে মাত্র। ‘বার্থ যৌবন’ কবিতায় সংগীতের সম্ভাবনা পূর্বলিখিত কবিতাগুলির চেয়ে বেশি, স্তবক ‘তোমরা ও আমরা’ বা ‘দুই পাখি’র তুলনায় ‘আজি যে রজনী যায়’ গানটি আরও সার্থক হয়েছে। তবে এখানেও কবিতার

ভূতীয় ও চতুর্থ স্তবক বর্জিত হয়েছে। ফলে গানটি যথারীতি গাঢ়বন্ধ ও বিধাদ-খন হয়ে উঠেছে। বার্থ যৌবনের বিপুল আর্তনাদ উৎকণ্ঠিতা নারিকার মুখে সঞ্চার করা হয়েছে প্রথম পঙ্ক্তির কম্পমান সুরে। এটিও কবির অগ্ন্যতম শ্রেষ্ঠ গান, কেবল রবিতার সুরাস্রবাদ মাত্র নয়।

চিত্রার (১৩০২) কয়েকটি কবিতাতেও কবি' সুর আরোপ করেছিলেন, যদিও সেইগুলি কবির নানা বয়সের বিচিত্র পরীক্ষার উদাহরণ হয়ে আছে, তাই সংগীত হিসাবে অগ্ন্যাগ্ন গানের মত জনপ্রিয় হয়ে ওঠেনি। যেমন—নহ মাতা নহ কন্ডা নহ বধু (উর্বশী), একদা প্রাতে কুঞ্জতলে অন্ধ বালিকা (নারীর দান), কেন নিবে গেল বাতি (ছুরাকাজ্জ্বা)।

‘উর্বশী’ কবিতায় সুরযোজনা নিতান্তই পরীক্ষা। গগুধর্মী কবিতার উপরও সুর প্রয়োগ করে কবি যে কী আশ্চর্য বিপ্লব সৃষ্টি করতে পারেন, তারই দৃষ্টান্ত শেষ জীবনে অসংখ্য পাওয়া যায়। উর্বশীকে গানে পরিণত করার পরীক্ষাও সেই প্রৌঢ় বয়সেরই। কবির জীবৎকালে শাপমোচনের শেষ অভিনয় হয় ১৩৪৭ পৌষে, সেই উপলক্ষে উর্বশীতে সুরযোজনা হয়। সুরদানের সময় ১৩৪৭ অগ্রহাষণ। সংগীতে রূপান্তরিত এবং বহুতর-স্তবকবর্জিত গানটি শুনেও খারাপ লাগে না, কিন্তু মূল কবিতার ক্লাসিকাল বর্ণনার ঐশ্বর্য, স্তবকে স্তবকে ভাষা ও সৌন্দর্যের শিহরণ গানে পাওয়া যায় না। যুক্তাকরবহুল তানপ্রধান ছন্দের কবিতাও গান হতে পারে, সম্ভবত এই পরীক্ষারই পরিণতি উর্বশীর গীতরূপ। কিন্তু মূল কবিতার প্রথম চরণের সূক্ষ্ম বক্তব্য গানের প্রথম চরণের উচ্চারণ-ভঙ্গির জগ্না বিপরীতার্থক শোনায। অর্থাৎ ‘নহ মাতা নহ কন্ডা নহ বধু, সুল্লরী রূপসী’ এই চরণের বাচ্যার্থ—উর্বশী চিরসৌন্দর্যের প্রতীক, মাতৃস্ব কন্ডাস্ব বধুত্ব প্রকৃতি সকাম সাংসারিক নারীসম্পর্কের বন্ধন তার নেই। স্তত্রাং ‘নহ বধু’ এবং ‘সুল্লরী রূপসী’র মধ্যে যে কমাচিহ্নটি আছে কবিতার চরণে তা অর্থযতি ও ছন্দোযতির কাজ করে। কিন্তু গানে চরণটি শুনে লাগে ‘নহ মাতা, নহ কন্ডা, নহ বধু সুল্লরী রূপসী’—অর্থাৎ নন্দনবাসিনী উর্বশী যেমন মাতা বা কন্ডা নয়, তেমনি সুল্লরী রূপসী বধুও নয়। অর্থাৎ কবিতায় ‘সুল্লরী রূপসী’ ‘নন্দনবাসিনী উর্বশী’র প্রতি সম্বোধন, কিন্তু গানে তা মনে হয় ‘বধু’র সম্বোধন। গানের জগ্না কবিতার অগ্ন্য যে চরণগুলি সংকলিত হয়েছে, তার মধ্য দিয়েও কোনো গাঢ়তা ফুটে ওঠেনি, কবি এলোমেলো চরণ উচ্চার করেছেন মাত্র। গানটির দ্বিতীয় স্তবক কবিতার পঞ্চম ও চতুর্থ স্তবকের

বিচ্ছিন্ন চরণসমবায়ে গঠিত। অর্থাৎ পঞ্চম স্তবকের প্রথম চারটি চরণের সঙ্গে চতুর্থ স্তবকের পঞ্চম থেকে নবম চরণগুলি দিয়ে গানের সঞ্চারী ইত্যাদি গঠিত হয়েছে। কবিতার শব্দাবলীও গানে যথাযথ কবি রক্ষা করেননি। যথা,

গানে লঙ্ঘিত বাসরশয্যাতে

অর্ধরাতে

কবিতায় সলাঙ্ঘিত বাসরশয্যাতে

স্তব্ধ অর্ধরাতে ইত্যাদি

‘নারীর দান’ এবং ‘দুরাকাজ্ঞা’ কবিতা দুটিতে স্ফুরোপ করা হয়েছিল এবং গান দুটি গীতবিতানের ৩য় খণ্ডে নাট্যগীতি-পর্ধ্যায়ের অন্তর্ভুক্ত। তবে গীতরূপের সঙ্গে কাব্যরূপের কোনো পার্থক্য ঘটেনি। দুটি রচনাই ১২০২ খ্রিষ্টাব্দে ‘গান’ গ্রন্থে সংকলিত।^{১২}

চিত্রা কাব্যের কাব্যগ্রন্থবলী সংস্করণে একটি গান অতিরিক্ত ছিল—‘বড় বিস্ময় লাগে হেরি তোমারে’ (রচনা ১৩ জ্যৈষ্ঠ ১৩০১), কিন্তু বর্তমান চিত্রা কাব্যে সেটি নেই। চিত্রার আর একটি কবিতার সঙ্গে কবির একটি গানের সাদৃশ্য আলোচনা করছি। চিত্রার ‘জ্যোৎস্নারাত্রে’ (‘শাস্ত করো, শাস্ত করো এ ক্ষুদ্র হৃদয়’) কবিতাটির সঙ্গে পরবর্তী কালের একটি গীতরূপের বাণীগত সাদৃশ্য বিস্ময়কর। ‘জ্যোৎস্নারাত্রে’ কবিতায় কবি পূর্ণিমা নিশীথিনীর রহস্যময় সৌন্দর্য-পারাবারে অবগাহন করে একটি সুখস্বপ্ন রচনা করেছেন। সৌন্দর্য যেখানে বিভূষিত ও নির্বঙ্ক, সেইখানেই কবির সঙ্গে তার বিরহকল্পনা—এই ভাবটি ‘মানসসুন্দরী’ ‘জ্যোৎস্নারাত্রে’ ‘উর্বশী’ প্রভৃতি কবিতায় দেখা যায়। ‘জ্যোৎস্নারাত্রে’ কবিতার শেষ স্তবকে এই জাতীয় বক্তব্য প্রকাশিত হয়েছে—

তোমাদের বাসরকুঞ্জের বহির্দ্বারে

বসে আছি—কানে আসিতেছে বারে বারে

মুহুম্মদ কথা, বাজিতেছে স্তম্ভধুর

রিনিঝিনি ঝুঝুঝু সোনার নুপুর—

কার কেশপাশ হতে খসি পুষ্পদল

পড়িছে আমার বক্ষে, করিছে চঞ্চল

চেতনাপ্রবাহ।...

∴ উদ্ভাদ করিছে হিয়া

অপূর্ব বিরহে। খোলো দ্বার খোলো দ্বার।

তোমাদের মাঝে মোরে লহ একবার
সৌন্দর্যসভায়। নন্দনবনেব মাঝে
নির্জন মন্দিরখানি—সেখায় বিবাজে
একটি কুসুমশয্যা, বহুদীপালোকে
একাকিনী বসি আছে নিদ্রাহীন চোখে
বিশ্বসোহাগিনী লক্ষ্মী জ্যোতির্ময়ী বাল্য—

চিত্রাব এই কবিতাব সঙ্গে ‘বেদনা কী ভাষায় বে’ গানটির ভাষাতেও এই
সৌন্দর্যবিবহের পুনরাবৃত্তি দেখা যায়—

বেদনা কী ভাষায় বে মর্মে মর্মবি গুল্লবি বাজে।

সে বেদনা সমীবে সমীবে সঞ্চাবে, চঞ্চল বেগে বিধে দিল দোলা।

দিবানিশা আছি নিদ্রাহবা বিবহে

তব নন্দনবন-অঙ্গনভাবে মনোমোহন বন্ধু—

আকুল প্রাণে

পাবিজাতমালা স্নগন্ধ হানে।

চৈতালিব (১৩০৩) দুটি মাত্র কবিতা গানরূপে পবিচিত—তুমি পড়িতেছ হেসেঃ
তবক্ষেব মত এসে (গান), আজি কোন ধন হতে বিশ্বে আমাবে (প্রার্থনা)।

প্রথম বচনাটির তাবিখ ২২ চৈত্র ১৩০২, গানরূপে গীতবিতানেব ৩য় খণ্ডে
নাট্যগীতি-পর্যায়ভুক্ত, গানে কেবল কবিতাব দ্বিতীয় স্তবকটি বর্জিত।
কবিতাটিকে কবি বখন গানে পবিণত কবেছিলেন জানা যায় না, কিন্তু
কবিতাটির প্রথম প্রকাশকালেই শিবোনাম ‘গান’ বিন্ময়কব মনে হয়।
কোনো কবিতাব শীর্ষে ‘গান’ এই শব্দ কবিতাটির অন্তর্নিহিত কোনো ভাবের
সংকেত দেয় না, কবিতাটি যে গানরূপে (অর্থাৎ স্বতালে গেয়) পবিচিত,
তাবই ইঙ্গিত দেয়। স্বতবাং এই কবিতাটির বচনাকালেই কি কবি একে গানে
পরিণত কবেন এইরূপ উদ্দেশ্য ছিল? অথচ গীতবিতানে কবিতাটির সম্পূর্ণ
নেই, একটি স্তবক বর্জিত এবং সূচীপত্রে স্বয় কাফি-কাওয়ালি বলে উল্লিখিত।
আলোচ্য কবিতাটির বিষয়বস্তু প্রেমিকাব অন্তর্ধানপটে তাব চিরন্তন রূপের
উপলব্ধি এবং ভাবের দিক থেকে মানসসুন্দরী বসগোত্র। অবশ্য আলোচ্য কবিতায়
কবি-প্রেমসীর শারীরিক অন্তর্ধানের কথা ল্পঃ ও প্রমাণসহ নয়—অত্য়মানে বুঝে
নিতে হয়। কয়েকদিন পূর্বে রচিত (১৮ কার্তিক ১৩০২) আর একটি সংগীত
এই প্রসঙ্গে উদ্ধারযোগ্য—

তুমি রবে নীরবে হৃদয়ে মম

নিবিড় নিভৃত পূর্ণিমানিশীথিনী-সম ।

মম জীবন যৌবন মম অখিল ভুবন

তুমি ভরিবে গৌরবে নিশীথিনী-সম ।

এই গানটির ভাব ও ভাষার সঙ্গে ‘তুমি পড়িতেছ হেসে’ কবিতার সাদৃশ্য দৃষ্টি আকর্ষণ করে। ‘প্রার্থনা’ (আজি কোন ধন হতে) ব্রহ্মসংগীতরূপেই প্রচারিত এবং সম্ভবত এই রচনার স্বর কবিতার অব্যবহিত পরেই প্রদত্ত (গানে অবশ্য কবিতার ৭ম থেকে ১০ম চরণ বর্জিত)। এই জাতীয় ভক্তিসঙ্গীতি কেবল রচনাকালের ঘনিষ্ঠতায় চৈতালির অন্তর্গত, অত্যাশ্চর্য কবিতার সঙ্গে এর যোগ সামান্যই। কিন্তু এর দ্বারা দুটি সিদ্ধান্ত অনিবার্য হয়ে পড়ে—

প্রথমত, কবির ব্রহ্মসংগীতগুলির গতানুগতিকতা থেকে এটি মুক্ত এবং কবির দেবতা ব্যক্তিদেবতায় পরিণত। তাই ভক্তি এখানে আত্মগত ও কৌলিক কর্তব্যপালন মাত্র নয়, ভক্তি এখানে সাম্প্রদায়িক ব্যক্তিমনের উৎকর্ষায় পরিণত। ‘পুরস্কার’ কবিতায় সরস্বতীর প্রতি কবিভক্ত বলেছিলেন—

তোমাবে হৃদয়ে করিয়া আসীন

স্বখে গৃহকোণে ধনমানহীন

খ্যাপার মতন আছি চিরদিন

উদাসীন আনমনা ।

চারিদিকে সবে বাঁটিয়া ছুনিয়া

আপন অংশ নিতেছে গুনিয়া—

আমি তব স্নেহবচন শুনিয়া

পেয়েছি স্বরগম্ভীরা ।.....

যার যাহা আছে তার থাক তাই

কারো অধিকারে যেতে নাহি চাই,

শাস্তিতে যদি থাকিবারে পাই

একটি নিভৃত কোণে ।

প্রার্থনা গানখানির ভাষাও পুরস্কারের কবির মতই কাব্যার্থিষ্ঠাত্রী দেবীর প্রতি প্রার্থনা (‘নাথ’ এই সম্বোধন সঙ্গে)—

হেথা কে আমার কাণে কঠিন বচনে বাজায় বিরোধবনুনা !

প্রাণে দিবসরজনী উঠিতেছে যানি তোমারি বীণার গুণনা ।

নাথ, যার যাহা আছে তার তাই থাক, আমি থাকি চিরলাঙ্গিত ।

শুধু তুমি এ জীবনে নয়নে নয়নে থাকো থাকো চিরবাসিত ॥

দ্বিতীয়, চৈতালির পরবর্তী গ্রন্থ কল্পনায় এই ধরনের ব্রহ্মগীতের সংখ্যা ক্রমবর্ধমান । এখানে যেন তারই সূচনা । আত্মগীতিক ব্রহ্মসংগীত রচনার স্তর অতিক্রম করে কবি তাঁর নিজস্ব কবিমনের ব্যাকৃতি মিশিয়ে যে ভক্তিরসায়ক গীতিকবিতার নূতন ঐতিহ্য তৈরি করতে চলেছেন, চৈতালির প্রার্থনা কবিতায় যেন তার সূত্রপাত, তাবই পরিণতি গীতাঞ্জলি-গীতিমালা-গীতালিতে ।

৪

চৈতালির পর কণিকা, কথা ও কাহিনী প্রভৃতি গ্রন্থের নীতিমূলক ক্ষুদ্র ও কাহিনীমূলক দীর্ঘ কবিতার সংকলনে সংগীতেব অবকাশ কম বলে কবিতার গীতিরূপ দেখতে পাই না । কল্পনায় (১৩০৭) এসে আবার কবিতা ও গানের যুগপৎ প্রাবল্য । কল্পনায় কবিতাব গীতে রূপান্তর এবং স্বাধীন স্বতন্ত্র সংগীত দুই দেখা গেল । কল্পনার যে কবিতাগুলি গান হয়েছে তার তালিকা—
 ঐ আসে ঐ অতি ভৈরব হরষে (বর্ষামঙ্গল), আজি উদ্গাদ মধুনিশি ওগো চৈত্রনিশীথশশী (চৈত্র রজনী), সে আসি কহিল প্রিয়ে মুগ তুলে চাও (স্পর্ধা),
 একি তবে সবই সত্য (প্রণয়প্রসঙ্গ), বন্ধু, কিসের তরে অশ্রু ঝরে (হতভাগ্যের গান),
 কে এসে যায় ফিরে ফিরে (সে আমার জননী রে), ওগো কাঙাল আমারে
 কাঙাল করেছে (ভিখারি), ভালবেসে সখী নিভৃত যতনে (যাচনা), এবার চলিছ
 তবে (বিদায়), কেন বাঁজাও কাঁকন কনকন (লীলা), হেরিয়া শ্রামল ঘন নীল
 গগনে (নববিরহ), যামিনী না যেতে জাগালে না কেন (লজ্জিতা), আমি
 কেবলই স্বপন করেছি বপন (কাল্পনিক), তুমি সন্ধ্যার মেঘ শান্ত সূদূর
 (মানস প্রতিমা), যদি বারণ কর তবে গাহিব না (সংকোচ), আমি চাহিতে
 এসেছি শুধু একখানি মালা (প্রার্থী), সখী প্রতিদিন হায় এসে ফিরে যায়
 (সকলুণা), দুইটি হৃদয়ে একটি আসন (বিবাহমঙ্গল), অধি ভুবনমনোমোহিনী
 (ভারতলক্ষ্মী), ভাঙা দেউলের দেবতা (ভগ্নমন্দির), ভয় হতে তব অভয়মাঝারে
 (অন্নদিনের গান), সংসারে মন দিখেছিছ (পূর্ণকাম), জানিহে যবে প্রভাত হবে
 (পরিণাম) ।

কল্পনা কাব্যেই সর্বপ্রথম কবিতা অর্থাৎ সুরহীন গীতিকবিতা এবং সুরাঙ্গিত কবিতা বা সংগীতের সহাবস্থান এত অধিকসংখ্যায় দেখা যায় । কল্পনা কাব্যে

কবি যে এতগুলি গানকে কবিতার সঙ্গে সমর্থনাদায় স্থাপিত করেছেন, রচনা-কালের অখণ্ডতাই কি তার একমাত্র কারণ? রবীন্দ্রনাথ তাঁর সুরযোজিত গান-গুলিকে নিরিকল্পেই প্রাধান্য দিয়েছেন, কবিতার স্বাতন্ত্র্যে গীতিধর্ম তাদেব মর্থাদা দিয়েছেন বলেই এই কাব্যগ্রন্থে তাদেব নিঃসংকোচ অন্তর্ভুক্তি। এইজন্ত সমসাময়িক কবিতাবলী ও গানগুলির মধ্যে বিষয় ও ভাবগত ঐক্য চোখে পড়ে এবং গানগুলির শীর্ষে সুরতালেব উল্লেখ সত্বেও কবিতার মতই সেইগুলির নামকরণ হয়েছে। রচনাতারিখ ও স্থাননির্দেশসহ কবিতার সঙ্গে তাদেব কোনো প্রভেদ নেই। প্রাচীন ভারতের শিল্পসৌন্দর্যলোকে মানসপর্ষটনের যে অভিজ্ঞতাসূত্রে কবি একদিকে মেঘদূতের বর্ষাদিবসের চিত্র এঁকেছেন ‘বর্ষামঙ্গল’ কবিতায়, সেই অভিজ্ঞতার আলোকেই প্রাচীন সংস্কৃত বা মধ্যযুগীয় বৈষ্ণব পদাবলীর মত আলংকারিক নায়িকার নানা মনোভাব স্মরণ করে যেন গীতাত্মক কবিতাগুলি লিখেছেন। এতে আত্মচৈতন্যিক গানও আছে, যা নিতান্ত কেবল রচনাকালের নৈকট্যেই কল্পনার অন্তর্গত (যেমন বিবাহমঙ্গল), আবার তথাকথিত ব্রহ্মগীতিও আছে, (ভগ্ন হতে তব অভয় মাঝারে,^{১৩} সংসারে মন দিয়েছিল, জানিহে যবে প্রভাত হবে ইত্যাদি)।

‘বর্ষামঙ্গল’ রবীন্দ্রনাথের সুবিখ্যাত বহুজনপ্রিয় ঋতুসংগীত—বর্ষগীত-মুখরিত কবির যাবতীয় বর্ষাশাহিত্যের গরীয়সী ভূমিকা। কবিতাটি নিঃসন্দেহে কবিতারূপেই রচিত এবং পরে বর্ষামঙ্গল অত্মচৈতন্যের প্রয়োজনে সংগীতে রূপান্তরিত। কবিতাটির ‘বর্ষামঙ্গল’ নামকরণও যেন সেই ভবিষ্যৎ সাংস্কৃতিক উৎসবের দিব্যসংকেতরূপে ব্যবহৃত। সংগীতে কবিতার ৫ম ও ৬ষ্ঠ স্তবক সম্ভবত বাহুল্যবোধে পরিবর্তিত। ১৩৩২ সালের ভাদ্রে কবি যে ‘শেষবর্ষণ’ পালা রচনা করেন, তাতেই প্রথম এই গানটি সুরযোজিতরূপে পাই।

কল্পনার অন্তর্গত ‘চৈত্বেবজনী,’ ‘স্পর্ধা,’ ‘প্রণয়প্রসন্ন’ ও ‘হতভাগ্যের গান’ কবিতাগুলি সংগীতে রূপান্তরিত হলেও এইগুলির কাব্যরূপকে গানের সুর এসে অসীমচারী করে তোলেনি। সম্ভবত ইতিপূর্বে কবিতাকে কচিং সুরে আবৃত্ত করার যে পরীক্ষা কবি করেছিলেন, এগুলি তারই পুনরাবৃত্তি। ‘চৈত্বেবজনী’ এবং ‘স্পর্ধা’-র কবিতা ও গীতরূপের মধ্যে ভাষাগত পরিবর্তন ঘটেনি। ‘প্রণয়প্রসন্ন’ কবিতাটি কিন্তু গানে পরিবর্তিত হয়েছে। গানে কবিতার ৩য় ও ৪র্থ

স্ববক সম্পূর্ণ বিসর্জিত এবং প্রথম দুই স্ববকও পরিবর্তিত। এই পরিবর্তনের দিকে তাকালে বোঝা যায় যে, কবি নিছক কৌতুহলের বশেই কবিতাটির উপর স্বর টেলে দেননি, বরং একটি গান নতুন করে গড়ে তোলার জ্ঞান কবিতার বাণীকে উপাদানরূপে গ্রহণ করেছেন। ‘ভাঙা দেউলের দেবতা’ কবিতাটি ‘চৈত্ররজনী’ বা ‘স্মরণ’র মতই সংগীতরূপে বিশেষত্ববর্জিত। ১৪

‘হতভাগ্যের গান’ এবং ‘বিদায়’ দুটিই যুগপৎ কবিতা এবং গান। মনে হয় কবিতারচনাকালেই কবি সুরারোপ করেছিলেন, কারণ কবিতার শীর্ষেই সুরের নির্দেশ আছে। কবিতা ও গানের বাকরূপ ও ছন্দ অপরিবর্তিতই আছে। ‘হতভাগ্যের গান’ কবিতাটিতে সর্বস্বরিক্ত হতভাগ্যের দুঃখবরণের দুর্দিনীত দুঃসাহস যেন আপনিই এক নির্ভীক উল্লসিত জীবনস্পন্দনে গুনগুনিষে উঠতে চেয়েছে। উল্লাসের সেই স্বতঃস্ফূর্ত গুঞ্জনকে কবিতাপাঠকালে আরও শ্রুতিগম্য বিখণ্ড ও বাস্তব করে তোলার জ্ঞানই যেন কবি একে একটু স্বর দিবে পভতে অমুরোধ করেছেন। আর কেউ না পড়ুক, অন্তত রচনাকালে বা রচনার পর, কবি স্বয়ং সেইভাবে পড়েছিলেন বলে মনে হয়। আর তখনই বোধ করি এর অন্তর্নিহিত উদ্দামতা, পরিহাসের ঝঙ্ককঠোরতার ভঙ্গি আরও সত্য হয়ে তাঁর নিজের কানে বেজেছিল, যেন আপনার সেই পাঠজনিত অভিজ্ঞতাই ‘বিভাস’ সুরে ধরে রাখতে চেয়েছিলেন। ‘বিদায়’ কবিতার ককণ আবেদনটিও অল্পরূপভাবে ঈষৎ সুরের মধ্য দিষে দিষে সত্য হয়ে ধ্বনিত হবে, এই যেন কবির বিশ্বাস ছিল। তাই গানের স্বতন্ত্র ব্যাকরণ এই দুই ক্ষেত্রে অবাস্তব। স্বর এখানে গোড়া থেকেই কবিতাপাঠের সহায়ক মাত্র। তার প্রমাণ, গানে দীর্ঘ কবিতার একটি চরণও বর্জিত হয়নি, গানের পক্ষে সেই স্ববকভার দীর্ঘ ও অতিরিক্ত হলেও।

‘তুমি সন্ধ্যার মেঘ’ গানটির একাধিক পাঠান্তর গীতবিতানে আছে, একটি কল্পনা কাব্যের অন্তর্গত, গীতবিতানের প্রেমপর্ধ্যায়ের অন্তর্ভুক্ত গানটির সঙ্গে তার পাঠ কিন্তু অভিন্ন নয়। গীতবিতানের তৃতীয় খণ্ডে মুদ্রিত পাঠটি বীণাবাদিনী ১৩০৫ জ্যৈষ্ঠ সংখ্যা থেকে গৃহীত, “ইন্দিরা দেবীর ‘গানের বহি’-তে কবির হস্তাকরে এই পাঠই দেখা যায়” (গীতবিতান ৩য় খণ্ড গ্রন্থপরিচয় দ্রষ্টব্য)।

কল্পনার মত কণিকা (১৩০৭ শ্রাবণ) কাব্যগ্রন্থের অনেকগুলি বিখ্যাত কবিতায় সুরযোজিত হওয়ায় সেইগুলি সুরপরিচিত রবীন্দ্রসংগীতে রূপান্তরিত। যথা, নীল নবঘনে আষাঢ় গগনে (আষাঢ়), হৃদয় আমার নাচেরে আজিকে

(নববর্ষা), হে নিরুপমা (অবিনয়), কুঙ্কলি আমি তারেই বলি (কুঙ্কলি), ভোর থেকে আজ বাদল ছুটেছে (মেঘমুক্ত), কোন বাগিজ্যে নিবাস তোমার (বাগিজ্যে বসতে লক্ষ্মী:)।

‘আষাঢ়’ কবিতাটি সম্ভবত বর্ষামঙ্গলে গীত হওয়ার জন্যই পরবর্তীকালে কবি যথাযথ সুরে রূপান্তরিত করেন। ‘নববর্ষা’ও ‘আষাঢ়ের’ মতই সুপরিচিত কবিতা ও ‘আষাঢ়ের’ অন্তরূপ উদ্দেশ্যেই গানে পরিণত হয়েছে। তবে গানে কবিতার সামান্য গৃহীত এবং কবিতার ছন্দো রূপ গানের প্রয়োজনে ঈষৎ পরিবর্তিত। মূল কবিতার প্রথম ষষ্ঠ ও অষ্টম স্তবক মাত্র গানে রক্ষিত। ষষ্ঠ স্তবক সঞ্চারী হয়েছে, কিন্তু অষ্টম স্তবকের অন্তরার মত নয়। তবে গানটিতে কবিতার উল্লাস ও শ্রুতি আশ্চর্যভাবে সঞ্চারিত। কবিতায় সুরযোজনার পরীক্ষায় কবি কত বিস্ময়কর দক্ষতা দেখিয়েছেন ও আশ্চর্য সাফল্য অর্জন করেছেন, ক্ষণিকার সুরারোপিত কবিতার প্রতিটি তার নিদর্শন। ‘অবিনয়’ও রবীন্দ্রনাথের একটি বহুলপরিচিত বর্ষাগীতি।^{১৫} এটি গীতবিতানের প্রেমপর্যায়ের অন্তর্গত—যদিও এর সর্বাঙ্গে বর্ষার জলকণা বিতত এবং আষাঢ়ের প্রথম দিবসে রচিত। কবিতা ও গানটিতে অবশ্য প্রয়োগের কিছু হেরফের আছে। মূল কবিতার তৃতীয় স্তবক গানের প্রথম স্তবক, পঞ্চম স্তবক গানের দ্বিতীয় স্তবক, প্রথম স্তবক গানের তৃতীয় স্তবক এবং দ্বিতীয় স্তবক হয়েছে গানের শেষ স্তবক। তাছাড়া কথার দিক থেকেও ঈষৎ সংস্কার ঘটেছে। যথা গানের শেষ স্তবকের ভাষা—

হেরো আকাশের দূর কোণে কোণে

বিজলি চমকি ওঠে ক্ষণে ক্ষণে

জ্বত কৌতুকে তব বাতায়নে কী দেখে চেয়ে

অধীর পবন কিসের লাগিয়া আসিছে ধেয়ে।

আর সে ক্ষেত্রে কবিতার দ্বিতীয় স্তবকের শেষ চরণ দুটি এইরূপ—

বাতায়নে তব জ্বত কৌতুকে মারিছে উকি,

বাতাস করিছে দুরন্তপন। ঘরেতে ঢুকি।

কবিতার শেষ স্তবকে ভাষা ছিল এই প্রকার—

তোমার দুখানি কালো আঁখি 'পরে

শ্রাম আষাঢ়ের ছায়াখানি পড়ে,

ঘন কালো তব কুঞ্চিত কেশে যুথীর মালা;

তোমারই ললাটে নববর্ষার বরণভালা।

গানে ‘শ্রাম আষাঢ়ের’ স্থলে ‘বরষার কালো’ এবং ‘ললাটে’ স্থলে হয়েছে ‘চরণ’। মূল কবিতায় বর্ষাই ছিল মুখ্য সংবাদ। বর্ষাই কবিকে তাঁর মানসীর কাছে একদিন হ্রস্ব অবিনশ্যে প্রগল্ভ চপল করে তুলেছিল, বর্ষাই সেই মানসীর ললাটে পরিয়েছিল প্রেমের বরণমালা। দীর্ঘকাল পরে পরিণত বার্ধক্যে সেই কবিতায় স্বর দিতে বসেছেন কবি। আজ সে মানসী নেই, আছে তার স্মৃতি। সেই স্মৃতির কাছে নতজানু কবি বর্ষাকে দিয়ে হারানো প্রেমিকার চরণতলে বরণমালা সমর্পণ কবেছেন। এইভাবে ঋতুর কবিতা হয়ে উঠেছে স্মৃতিস্বরভিত প্রেমের গান। কবিতার পাঁচটি স্তবকের ৪র্থ স্তবকটি গানে সম্পূর্ণ বর্জিত হয়েছে এবং গানে প্রতি স্তবকের তালবদলের দ্বারা একটি বৈচিত্র্য ও মাধুর্য সঞ্চার করা হয়েছে।

‘কৃষ্ণকলি’ রবীন্দ্রনাথের আর একটি অতুলনীয় সৃষ্টি, কবিতাকে গানে পরিণত করার বিচিত্র দূর্লভ নিদর্শন—কবিতা স্বব ও কথকতা মিশ্রিত হয়ে একটি অভিনব চারুসৃষ্টি ঘটেছে। গানেব প্রথাবদ্ধ আঙ্গিক নেই, অথচ স্বর এসে কথাকে নিয়ে যায় তুচ্ছতার ধূলিপৃষ্ঠ থেকে, উধাও করে দেয় অসীম কোন মেঘমেহুর আকাশে, যেখানে কালোমেঘের কালো হবিগচোখে চিরকালের ত্রস্ত ইঙ্গিত।

লক্ষণীয় যে, ক্ষণিকার সংগীতে রূপান্তরিত কবিতাগুলির অধিকাংশই বর্ষা-বিষয়ক—সম্ভবত একই প্রেরণায় কবি এগুলিকে স্বরের নেশায় সংগীত-সাম্রাজ্যেব অন্তর্ভুক্ত করে নিয়েছেন। ‘মেঘমুক্ত’ মোট পাঁচ স্তবকের কবিতা, এর পর্ব ও স্তবকবিভাগ ‘আষাঢ়’ ও ‘নববর্ষা’র মত। কবি সংগীতে প্রথম চতুর্থ ও পঞ্চম স্তবক মাত্র গ্রহণ করেছেন এবং কবিতার পঞ্চম স্তবকের শেষ ছয়টি ছত্রের বদলে আবার গীতরূপে কবিতাটির দ্বিতীয় স্তবক থেকে শেষ ছয় ছত্র গ্রহণ করেছেন।

‘নাগিজ্যো বসতে লক্ষ্মীঃ’ কবিতাটিকে ঈষৎ পরিবর্তন করে কবি পরবর্তী-কালে ‘তাসের দেশে’র বহির্বাগিজ্যো তথা নিরুদ্দেশ-অভিযানে নির্গত রাজকুমারের সংগীতে পরিণত করেছেন। কবিতাটির প্রথম দশটি ছত্র বাদ দিলে ‘যাবই আমি যাবই ওগো’ এই তৃতীয় স্তবক থেকে গানটির আরম্ভ। তাছাড়া কবিতা ও গানে কথার কিছু পরিবর্তন বা সংস্কার ঘটেছে—তাও সাংগীতিক প্রয়োজনে নয়, নাটকের প্রয়োজনে, যথা—

‘তোমায় যদি না পাই তবু
আর কারে তো পাবই’

‘লক্ষ্মীরে হারাবই যদি
অলক্ষ্মীরে পাবই।’

‘কোন নগরে যাব দিয়ে’	‘কোন পুরীতে যাব দিয়ে’
‘অকুল কালো নীরে’	‘বিরাট কালো নীরে’
‘বালু মরুর তীরে’	‘সোনার বালুর তীরে’
‘সোনার রেণু আনব ভরি	‘সাত-রাজাধন মানিক পাবই
সেথায় নামি যদি’	সেথায় নামি যদি’
‘সাগর উঠে তরঙ্গিয়া’	‘হেরো সাগর উঠে তরঙ্গিয়া’ .
‘ভিখারি তোর ফিরবে যখন’	‘ভিখারি মন ফিরবে যখন’

কবিতার ‘নীলের কোলে শ্রামল সে দ্বীপ’ প্রভৃতি অংশ ‘সাগর উঠে তরঙ্গিয়া’ ইত্যাদি অংশের পরে ছিল, গানে তাকে আগে আনা হয়েছে। কিন্তু সবচেয়ে গুরুতর পবিবর্তন ঘটেছে গানের ভাবার্থে। কবিতায় স্বদেশীয় দৈন্তের হীনতায পর্য্যদন্ত হয়ে অসহিষ্ণু কবি বহিজীবনের মধ্যে সম্পদসংগ্রহে ব্যাকুল হয়েছিলেন। লক্ষ্মীর ধন অর্জনীয়—অভিযাত্রা-বিঘ্ন-বিপদের মধ্য দিয়েই স্বদেশের সম্পদরক্ষির সংকেত ক্ষণিকার এই কবিতার কাব্যার্থ। কিন্তু ‘তাসের দেশে’ এই গান যুবরাজের কণ্ঠে পেয়েছে নূতন ব্যঞ্জনা। সেখানে বাণিজ্যে যাত্রার দুর্গম অভীপ্সা স্বদেশের দৈন্তে নয়, ভিক্ষারগ্রহণের প্রানিতে নয়, সেখানে কেবল অহেতুক নিরুদ্দেশ যাত্রার উৎকণ্ঠা, অজানাকে জানার নৈর্ব্যক্তিক আকুলতা, রহস্যের সন্ধানে রোমাণ্টিক যৌবনাভিযানই প্রাধান্য লাভ করেছে। কবিতার বক্তা স্বয়ং ভিখারি, তাই বাণিজ্যে তিন রাজার মত প্রত্যাবর্তন করবেন এই আগ্রহ ছিল। কিন্তু গানে বক্তা তো ভিখারি নয় কারণ সে রাজপুত্র; ভিখারি তার রিক্ত হৃদয়, তাই ‘ভিখারি মন ফিরবে যখন ফিরবে রাজার মত,’ এই আশাবাদ। কবিতাটি বাণিজ্যে লক্ষ্মীলব্ধ ধনীর প্রতি উদ্দিষ্ট, গানটি রাজকুমারকর্তৃক সওদাগর-বন্ধুর প্রতি সম্বোধিত। এটি বিশেষভাবেই নাট্যপ্রয়োজনে নির্মিত। তাই লক্ষ্মীর বদলে অলক্ষ্মীর সন্ধানে দূরপাথরহীন, অজানাভিমুখে ঝাঁপ দিতে উত্তর রাজপুত্র শেষ পর্যন্ত গহন সমুদ্রে পাড়ি দিয়ে নৌকাডুবির ফলে তাসের দেশে এসে উপস্থিত হবে এবং সেখানে কী অপূর্ব ধন লাভ করবে, তাসের দেশের পাঠক মাত্রেরই তা জানা।^{১৬}

•

ক্ষণিকার পর নৈবেদ্য (১৩০৮) থেকে গীতালি (১৩২১) পর্যন্ত রবীন্দ্রনাথের জীবনে ক্রমান্বয়ে ঈশ্বরচেতনা ও ভক্তিবাদের একটি নিভৃত পথ রচিত হয়েছে। তার

দ্বাধারে আনত হয়ে এসেছে সংগীতের মাধুরীতে উপচিত বনকুঞ্জ। এই সকল কাব্যে সংগীত আর কবিতা সৰু-মোট। তারে জড়িয়ে গেছে—কোনটি কবিতা, কোনটি গান পৃথকভাবে বোঝবার উপায় নেই। কবিতার বেদীতলে সংগীতের ধূপ অনিশেষ স্বরভিত। পূর্ববর্তী কাব্যের কবিতাবিশেষ গানে পরিণত হয়েছিল কোনো পরীক্ষা-কারণে, বিশেষ উদ্দেশ্যে অথবা রচনাকালের বহু পরে, নিছক গানসৃষ্টির জগুই। কিন্তু নৈবেদ্য যুগে এবং পরবর্তীকালে স্বর কখন এসে কবিতাকে স্পর্শ করেছে, তার ইতিহাস জানা নেই। গীতবিতানে গানরূপে নির্দেশিত না থাকলেও (অর্থাৎ অনেক কবিতায় স্বরযোজনা না ঘটলেও) সেগুলি গানের আঙ্গিকেই পরিচিতি লাভ করেছে। অর্থাৎ এ যুগের সব কবিতাই (নৈবেদ্য ইত্যাদি কাব্যের কিছু তানগ্রহান পবার ছন্দে রচিত চতুর্দশপদী বা অহরূপ কবিতাগুলি ছাড়া) গানের ভঙ্গিমাগ রচিত। এ কথা অকপটে বলা যায় যে, কবি সংগীতের সহায়তায় গীতিকবিতার একটি নূতন আঙ্গিকের প্রবর্তন করেছেন। সে শুধু একটি শৈল্পিক আঙ্গিক মাত্র নয়, সে আঙ্গিক সমগ্র কবিজীবনের, সে আঙ্গিক কবিধর্মের, তারই সর্বাঙ্গীণ নাম নৈবেদ্য গীতাঞ্জলি গীতিমালা। জীবনদেবতার চরণে কবি যে হৃদয়ার্ঘ্য নিবেদন করেছেন, তা গীতস্বধারসে পূর্ণ—তা শ্রুত বা অশ্রুত, গীত বা অগীত যাই হোক না কেন।

নৈবেদ্য কাব্যের গীতাস্বক কবিতাগুলির নামকরণ হয়নি, গীতাঞ্জলি গীতিমাল্যেও এইরূপ নামহীন সংখ্যানির্দেশ দেখতে পাই। এগুলিতে গানের স্বরূপধর্ম আবও স্পষ্টরেখ হয়ে উঠেছে—অর্থাৎ ধ্রুবপদ আভোগ সঙ্কারী অম্বর। নিয়ে এক একটি গান প্রায় সর্বত্র যথারীতি চারটি ভূকে বিভক্ত। পশ্চিমযাত্রীর ডায়ারির ‘যাত্রী’ অংশে কবি একবার লিখেছিলেন, “চারখানি পাপড়ি নিয়ে একখানি ছোট জুঁই ফুলের মত একটুখানি গান যখন সম্পূর্ণ হয়ে ওঠে তখন সেই মহাখেলাঘরের মেজের উপরেই তার জন্তো জায়গা করা হয় যেখানে যুগ ধূগ ধরে গ্রহ-নক্ষত্রের খেলা হচ্ছে।” চারখানি পাপড়ির জুঁইফুল যে গানের আঙ্গিকগত উপমান, নৈবেদ্য থেকেই তার যথার্থ সূচনা। নৈবেদ্যের কবিতাগুলির সঙ্গে তার গীতরূপের অনেকস্থলে হযত পাঠভেদ আছে, কিন্তু তা অকিঞ্চিৎকর। বোঝাই যায়, সংগীতের প্রেরণাতেই তাদের উৎসারণ, গান করে গাইতে হবে বলে তাদের পাঠ্যরূপে গভীর পরিবর্তন ঘটানোর কারণ ঘটেনি। পরবর্তীকালে রবীন্দ্রনাথের কাব্যসংগীতগুলির যে স্থানিকপিত রূপরীতি স্থানির্দিষ্ট হয়ে গেছে, নৈবেদ্য-পর্বেই কবি তাকে নিশ্চিতভাবে সাক্ষীপ্ত করেছিলেন।

নৈবেদ্য গীতাঞ্জলির যে কবিতাগুলি গান নয়, সেগুলিতেও কবি গানের পূর্বপ্রতিষ্ঠিত উক্ত রীতিই অনুসরণ করেছেন।

নৈবেদ্যের কবিতাগুলোর মধ্যে এইগুলি সংগীতরূপে পরিচিত—

১ প্রতিদিন আমি হে জীবনস্বামী, ২ আমার এ ঘরে আপনার করে,
৩ নিশীথশয়নে ভেবে রাখি মনে, ৪ তোমারই রাগিণী জীবনকুঞ্জে, ৫ যদি
এ আমার হৃদয়হৃদয়ার, ৬ সংসার যবে মন কেড়ে লয়, ৭ জীবনে আমার যত
আনন্দ, ১০ যারা কাছে আছে তারা কাছে থাক, ১২ অমল কমল সহজে
জলের কোলে, ১৩ সকল গর্ব দূর করি দিব, ১৪ তোমার অসীমে প্রাণমন লয়ে,
১৬ ভক্ত করিছে প্রভুর চরণে জীবন সমর্পণ, ১৭ অল্প লইয়া থাকি তাই,
১৯ প্রতিদিন তব গাথা গাব আমি, ২০ তোমার পতাকা যারে দাঁড়,
২১ ঘাটে বসে আছি আনমনা, ১০০ সংসারে মোরে রাখিয়াছ যেই ঘরে।

ববীন্দ্র রচনাবলী অষ্টম খণ্ড গ্রন্থপরিচয়ে বলা হয়েছে, “নৈবেদ্যের অনেকগুলি কবিতা গানরূপে ব্যবহৃত হইবার সময় সেগুলির অনেক পাঠ পরিবর্তন হইয়াছে”। কিন্তু পূর্বেই বলা হয়েছে, এই পাঠ-পরিবর্তন গানের পক্ষে সামান্যই এবং তার জন্য কবিতাব কাব্যরূপের গভীর কোনো পরিবর্তন ঘটাতে হয়নি। উদাহরণস্বরূপ, প্রথম গানের সঞ্চারী অংশের দ্বিতীয় চরণে আছে ‘নিখিল ভুবনলোকের মাঝারে দাঁড়াব তোমারই সম্মুখে’। কবিতায় চরণটি ছিল ‘নিখিল জগৎজনের মাঝারে দাঁড়াব তোমারই সম্মুখে’। ২য় সংখ্যক কবিতায়—

কোণে কোণে যত লুকানো আঁধার

মরুক ধন্য হয়ে

তোমারই পুণ্য আলোকে বসিয়া

প্রিয়জনে বাসি ভালো।

গানে পরিবর্তন ঘটেছে এই প্রকার—

কোণে কোণে যত লুকানো আঁধার

মিলাবে ধন্য হয়ে

তোমারই পুণ্য আলোকে বসিয়া

সবারে বাসিব ভালো হে। ইত্যাদি

—এই জাতীয় পরিবর্তন নিঃসন্দেহে অকিঞ্চিৎকর। ৪ সংখ্যক কবিতা ও গানে কোনো পাঠগত ভেদই নেই। ৫ সংখ্যক কবিতার ৩য় স্তবকের প্রথম দুটি ছত্র—

তব আস্থানে যদি কভু মোর
নাহি ভেঙে যায় স্থিতির ঘোর—

গানে হয়েছে—যদি কোনোদিন তোমার আস্থানে

স্থিতি আমার চেতনা না মানে

৬ ও ৭ সংখ্যক কবিতা গীতরূপের সঙ্গে অভিন্ন। ১০, ১২ ও ১৩ সংখ্যক কবিতার দু একটি শব্দগত পরিবর্তন ব্যতীত দুইরূপ অভিন্নপ্রায়। ১৪ সংখ্যক কবিতার দ্বিতীয় স্তবকের তৃতীয় ছন্দে আছে ‘তোমা হতে যবে স্বতন্ত্র হয়ে আপনার পানে চাই’। গানে চরণটি হয়েছে, ‘তোমা হতে যবে হইয়ে বিমুখ আপনার পানে চাই’। ২০ সংখ্যক কবিতার কয়েকটি কথা গানের প্রয়োজনে পরিবর্তিত হয়েছে, যেমন ‘মহৎপ্রসাদ’ হয়েছে ‘মহান দুঃখ’। ২১ সংখ্যক কবিতার সঙ্গে গানের কিছু হেরফের আছে। যেমন,

কবিতায়—দিন যায় ওগো দিন যায়

গানে—দিন যায় ওগো দিন যায়

দিনমণি যায় অস্তে।

দিনমণি যায় অস্তে

নাহি হেবি বাট দূর তীরে মাঠ

নিশার তিমিরে দশদিক ঘিরে

ধূসর গোখুলিমস।

জাগিয়া উঠিছে শত ভয়।

শেষ স্তবক—

গানে—

কোথা বুক জোড়া খোলা হাওয়া

কবে অকূলের খোলা হাওয়া

সাগরের খোলা হাওয়া কই।

দিবে সব জালা জুড়ায়,

কোথা মহাগান ভরি দিবে কাণ

শুনা যাবে কবে ঘনঘোর রবে

কোথা সাগরের মহাগান।

মহাসাগরের কলগান।

১০০ সংখ্যক কবিতার দ্বিতীয় স্তবকটি গানে সম্পূর্ণ পরিবর্তিত হয়েছে এবং গানে আরও কিছু কথার পরিবর্তন ঘটেছে। যথা

কবিতাটির আরম্ভ—

গানের আরম্ভ—

সংসারে মোরে রাখিয়াছ যেই ঘরে

সংসাবে তুমি রাখিলে মোরে যে ঘরে

সেই ঘরে রব সকল দুঃখ ভুলিয়া

সেই ঘরে রব সকল দুঃখ ভুলিয়া।

প্রথম স্তবকের শেষাংশ—

গানে এই অংশ—

সেথা হতে বায়ু বহিবে হৃদয় 'পরে

সেথা হতে বায়ু বহিবে হৃদয় 'পরে

চরণ হইতে তব পদরজ তুলিয়া।

চরণ হইতে তব পদধূলি তুলিয়া ॥

সে দুয়ার খুলি আসিবে তুমি এ ঘরে

আমি বাহিরিব সে দুয়ারখানি খুলিয়া। (পরবর্তী চরণ গানে বর্জিত হয়েছে।)

কবিতার তৃতীয় স্তবকের ‘যত বিশ্বাস’, গানে সঞ্চারীতে হয়েছে ‘যত আশ্রয়’। তাছাড়া ‘এক বিশ্বাস রহে যেন চিতে লাগিয়া’ গানে হয়েছে ‘এক আশ্রয়ে রহে যেন চিত লাগিয়া’।

পরবর্তী অংশের পার্থক্যও এইরূপ—

কবিতায়—	গানে—
দুখ পশে যবে মর্মের মাঝখানে	যবে দুখদিনে শোকতাপ আসে প্রাণে
তোমার লিখন-স্বাক্ষর যেন আনে	তোমারই আদেশ বহিয়া যেন সে
ক্লক বচন যতই আঘাত হানে	আনে
সকল আঘাতে তব স্বব উঠে জাগিয়া	পুরুষ বচন যতই আঘাত হানে
শত বিশ্বাস ছেড়ে যদি যায় প্রাণে	সকল আঘাতে তব সুর উঠে জাগিয়া
এক বিশ্বাসে রহে যেন মন লাগিয়া।	

উৎসর্গ ১৩২১ সালে গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হলেও এর কবিতাগুলি ১৩১০ সালের মধ্যেই মোহিতচন্দ্র সেন সম্পাদিত কাব্যগ্রন্থাবলীর (১৩১০) জন্ম লিখিত হয়। উৎসর্গের পরিশিষ্টসহ তিনটি কবিতার সংগীতরূপ প্রচলিত—

আমি চঞ্চল হে (৮ সংখ্যক)

হে ভারত আজি নবীন বর্ষে (পরিশিষ্ট ১২)

নব বৎসরে করিলাম পণ (ঐ ১৪)

‘আমি চঞ্চল হে’ কবিতাটি মোহিতচন্দ্র সেন সম্পাদিত কাব্যগ্রন্থাবলীর বিশ্ব-পর্যায়ের কবিতাগুলির প্রবেশকরূপে লিখিত। সংগীতে রূপান্তরকালে কবিতাটির দ্বিতীয় স্তবকটি বর্জিত হয়েছে। গৃহকোণবদ্ধ জীবনের ব্যাকুল রোজাভিসার, পিঞ্জরিত আত্মার উদগ্র স্মদুরাকুলতা, বন্দী বিহঙ্গের মুক্তিপিপাসা কী করণ উৎকর্ষাকাতর যুঁহনায় এই গানের সুরে ধ্বনিত হয়েছে তা বোঝানো কঠিন। বিশ্বপথিক রবীন্দ্রনাথের জীবন-অভিজ্ঞতাশাস্ত্রের শ্রেষ্ঠ চরৈবেতিমন্ত এই গানটির কথা ও সুরে স্তম্ভিত হয়ে আছে।

‘হে ভারত আজি নবীন বর্ষে’ এবং ‘নব বৎসরে করিলাম পণ’ কবিতা-রূপেই সুপরিচিত (রচনা ১৩০৯ নববর্ষ) কিন্তু এই দুটির উপর সুরার্পণ করা হয়েছিল এবং বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের সময় বহু গীতসংকলনে গান দুটি সংকলিত হয়েছিল। প্রথম গানটির ভাষা পরিবর্তিত হয়ে হয়েছে ‘হে ভারত আজি তোমারই সভায়’।

খেয়া (১৩১৩) কাব্যগ্রন্থে কবি নৈবেদ্যের মত ক্রমশ অন্তর্মুখী ও ঈশ্বরচেতন হয়ে উঠেছেন। খেয়াতেও কয়েকটি গান আছে এবং কয়েকটি কবিতার গীতিরূপান্তর ঘটেছে। ডক্টর স্বকুমার সেন লিখেছেন—

“খেয়ার সময় হইতে কবিতার ধারা আর গানের ধারা তফাৎ হইতে শুরু করিয়াছে। তাহার আগেও কোনো কোনো কাব্যে গান ছিল (যেমন কল্পনায়)। কিন্তু সে গান স্বতন্ত্র কাব্যগীতির রূপ পায় নাই। গানের ধারায় বেগ আসিল স্বদেশী আন্দোলনে যোগ দিবার সময়। এই সময়ে রবীন্দ্রনাথ কতকগুলি দেশপ্রেমের গান লেখেন ও তাহাতে বাউলের সুর লাগান। গানগুলি ‘বাউল’ নামে পুস্তিকাকারে (১৯০৫) প্রকাশিত হইয়াছিল। রবীন্দ্রনাথের এই গান-গুলি স্বদেশী আন্দোলনে প্রাণসঞ্চার করিয়াছিল। তাহার পর এই ধারা প্রবল হইয়া বহিল গীতাঞ্জলি গীতিমাল্যে। তাহার পর কবিতার ধারার সঙ্গে গানের ধারা পাশাপাশি বহিতে লাগিল—গীতালি-বলাকার সময় হইতে শেষ পর্যন্ত”। ১৭

এই উক্তির তাৎপর্য উপলব্ধি করা যায় না। খেয়ার সময় থেকে কবিতার ধারা আর গানের ধারা পৃথক হতে শুরু করেছে এর দ্বারা তিনি কী বুঝিয়েছেন স্পষ্ট নয়, অথচ নিজেই বলেছেন যে তারও আগে কোনো কোনো কাব্যে গান ছিল। আমরা আগেই দেখেছি যে, ‘কোনো কোনো কাব্যে’ না, প্রায় প্রতিটি কাব্যেই কিছু না কিছু গান আছে। কবিতার ধারা গানের ধারা গীতালি-বলাকার সময় থেকে কেন, কাব্যজীবনের সূচনা থেকেই পাশাপাশি বহমান। খেয়ার গানগুলি ও তাদের কাব্যরূপের তালিকা এইরূপ—

আমার নাইবা হল পারে যাওয়া (ঘাটে), দুখের বেশে এসেছ বলে (দুঃখমূর্তি), আমার গোখুলিলগন এল বুঝি কাছে (গোখুলিলগ), আমি কেমন করিয়া জানাব (মিলন), বুকের বসন ছিঁড়ে ফেলে (বিকাশ), তুমি যত ভার দিবেছ সে ভার (ভার), সেটুকু তোর অনেক আছে (সীমা), তুমি এপার ওপার কর কে গো (খেয়া)।

‘ঘাটে’ কবিতাটি খেয়া কাব্যে সংগীতরূপেই উল্লিখিত (অর্থাৎ সুরের উল্লেখ-সহ)। ‘দুঃখমূর্তি’, ‘গোখুলিলগ’, ‘মিলন’—এই কবিতা তিনটি সম্ভবতঃ পরবর্তী কোনো সময়ে গানে রূপান্তরিত হয়েছে।^{১৮} ‘গোখুলিলগ’ ও ‘মিলন’ কবিতার সম্পূর্ণ স্তবকগুলি গানে নেই, ‘গোখুলিলগের’ তৃতীয় ও চতুর্থ স্তবক এবং ‘মিলন’ কবিতার দ্বিতীয় ও তৃতীয় স্তবক গানে বর্জিত হয়েছে। অগ্গজ বিশেষ

পাঠভেদ নেই, কেবল ‘মিলন’ কবিতায় সামান্য কয়েকটি কথা ও শব্দের বদল ঘটেছে। ‘ভার’ কবিতার দ্বিতীয় ও তৃতীয় স্তবকও গানে বর্জিত হয়েছে। ‘বুকের বসন ছিঁড়ে ফেলে’ গানের আঙ্গিকেই রচিত। একটি বৈদিক উদাহরণের সঙ্গে গানে ব্যবহৃত সমাসোক্তির সাদৃশ্য আছে। কিন্তু সংগীতরূপে পরিচিত অংশে কবিতার সব চরণগুলি নেই। কবিতার নিম্নোক্ত অংশ—

কুঁড়ির মত ফেটে গিয়ে ফুলের মত উঠল কেঁদে

স্বধাকোষের স্বগন্ধ তার পারলে না আর রাখতে বেঁধে।

—গানে বর্জিত হয়েছে। ফলে গানটি ঋণিত হয়েছে বলে মনে হয়। ঈশৎ পরবর্তীকালে গানটিকে কবি শারদোৎসব (১৩১৫) নাটকের ভূমিকাস্বরূপ ব্যবহার করেন। ‘ঘাটে’ কবিতার স্বর বাউল-ভাটিয়ালির মিশ্রণ থাকা যায়। ‘সীমা’ কবিতার গানে রূপান্তরিত চরণ হল ‘এক মনে তোর একতারাতে একটি যে স্বর সেইটে বাজা’। ‘খেয়া’ এই কাব্যের নাম কবিতা, শেষে স্থাপিত হলেও সমগ্র কাব্যের ভূমিকা এবং ‘শেষ খেয়া’র সম্পূরক।

নৈবেদ্য গ্রন্থের গানগুলির মধ্যে ব্রহ্মসংগীতের লক্ষণ যতখানি, খেয়াতে ততটা নেই। নৈবেদ্যে কবি ঈশ্বকে জীবনস্বামী, প্রভু, জীবননাথ, পূর্ণ, অন্তরস্বামী ইত্যাদি শব্দে অভিহিত করেছেন। নৈবেদ্যের ভক্তি সন্মোধানাত্মক। খেয়ায় কবি স্বগত—ঈশ্বরচেতন কিন্তু ঈশ্বরসর্বস্ব নন। এখানে যে কটি গান সন্মোধনের ভঙ্গিতে রচিত তার প্রতিটিতে অনির্দিষ্ট কর্তার ইঙ্গিত। ‘দুখের বেশে এসেছ বলে’ গানটিতেই কেবল ‘স্বামী’ শব্দের ব্যবহার আছে। কিন্তু খেয়ার যুগে যে দুঃখাভিঘাত ও তজ্জনিত উত্তরণপ্রয়াস লক্ষ্য করা যায়, খেয়ার গানগুলিতেও তার রক্তরাগ অঙ্কিত হয়েছে। ‘আমার নাইবা হল পারে যাওয়া’ গানের নিষ্ফল মধ্যবর্তিতা, ‘গোধূলিলগন এল বুঝি কাছে’ গানের ত্রীভাতুর প্রিমিলনসম্ভাবনা, ‘আমি কেমন করিয়া জানাব’ গানের সৌন্দর্যমুগ্ধ প্রকৃতিনিষ্ঠ গভীর প্রশান্তি, ‘তুমি যত ভার দিয়েছ সে ভার’ গানের আত্মভারগ্রস্ত সাংসারিকের বিপর্যয় অসহায়তা, ‘তুমি এপার ওপার কর কে গো’ গানের রহস্যময় নেয়ের প্রতি কবির সকাতির দৃষ্টি—এসবই ব্যক্তিগত কবিশ্রদয়ের রাগানুরাগ-অনুভূতি-আবেগের প্রসূতি। নৈবেদ্য স্তব, খেয়া বাস্তব। ছন্দের দিক থেকেও খেয়ার নৃতনত্ব অষ্টব্য। নৈবেদ্যের গানগুলি সবই ষষ্ঠাত্মিক ধ্বনি-প্রধান ছন্দে রচিত। খেয়ার কবিতা মূলত ষষ্ঠাঘাতপ্রধান ছন্দে রচিত—খেয়ার কয়েকটি গানেও কবি এই ষষ্ঠাঘাতপ্রধান ছন্দের প্রয়োগ করেছেন।

‘ঘাটে,’ ‘দুঃখমূর্তি’ ও ‘বিকাশ’ এইরূপ নূতন ছন্দে লেখা গান। ‘ঘাটে’ কবিতাটি সম্ভবত স্বাসাঘাতপ্রধান ছন্দে গানের আঙ্গিকে লেখা প্রথম গান। পরবর্তী গীতাঞ্জলি-গীতিমালা-গীতালিতে এর পূর্ণ প্রতিষ্ঠা। পেয়া গীতাঞ্জলির যুগে পারাস্তরের থেখা।

৬

গীতাঞ্জলি (১৩১৭), গীতিমালা (১৩২১) ও গীতালি (১৩২১) তিনটি কাব্য একই গুচ্ছে গ্রথিত, তিনটি কাব্যের রূপরীতির মধোই সাদৃশ্য আছে এবং তিনটি কাব্যের নামকরণ এক জাতীয়। তিনটি কাব্যেই কবির গানের ভিতর দিয়ে জগৎদর্শন, বিশ্বপর্যটন, সংগীতের সূক্ষ্মতার মধ্য দিগে ঈশ্বরসমীপ্য। কিন্তু এই ঈশ্বরানুভূতি কেবল ভক্তি নয়, অন্তরউপলব্ধি ও আত্মোপলব্ধির আনন্দ মাত্র। পেয়ার যুগ থেকে বহু সাংসারিক ক্ষয়ক্ষতি, দুঃখবেদনা, প্রিয়জনের মৃত্যুজনিত শোকঘাত কবিকে রিক্ত নিঃসঙ্গ কবে তুলেছিল। কবি ক্রমেই বহির্জগতের কলকোলাহল থেকে সরিয়ে এনে আপনাকে বিশেষত্বের নিভৃতবিশাল প্রাঙ্গণে দাঁড় করিয়ে দিচ্ছিলেন। কণ্ঠে কেবল উদ্গত স্বর নিয়ে তাঁর আরতি, সেই আরতির প্রথম বিবদল গীতাঞ্জলি কাব্য।

গীতাঞ্জলির গীতরূপে পরিচিত গানগুলির সঙ্গে গ্রন্থে প্রকাশিত কাব্যরূপের বিশেষ পার্থক্য নেই। গীতাঞ্জলির স্বরনির্ভর গানগুলির তালিকা—

১ আমার মাথা নত করে দাও হে, ২ আমি বহু বাসনায প্রাণপণে চাই, ৩ কত অজানারে জানাইলে তুমি, ৪ বিপদে মোরে রক্ষা কর, ৫ অন্তর মম বিকশিত কর, ৬ প্রেমে প্রাণে গানে গন্ধে আলোকে পুলকে, ৭ তুমি নব নব রূপে এস প্রাণে, ৮ আজ ধানের ক্ষেতে রৌদ্রছায়ায়, ৯ আনন্দেরই সাগর হতে, ১০ তোমার সোনার থালায় সাজাব আজ, ১১ আমরা বেঁধেছি কাশের গুচ্ছ, ১২ লেগেছে অমল ধবল পালে, ১৩ আমার নয়ন-ভুলানো এলে, ১৪ জননী তোমার করুণ চরণখানি, ১৫ জগৎ জুড়ে উদার স্বরে আনন্দগান বাজে, ১৬ মেঘের পরে মেঘ জমেছে, ১৭ কোথায় আলো কোথায় গুরে আলো, ১৮ আজি আঁবণঘনগহন-মোহে, ১৯ আঘাতসঙ্ঘা ঘনিয়ে এল, ২০ আজি ঝড়ের রাতে তোমার অভিসার, ২১ জানি জানি কোন আদিকাল হতে, ২২ তুমি কেমন করে গান করহে গুণী, ২৩ অমন আড়াল দিয়ে লুকিয়ে গেলে চলবে না, ২৪ যদি তোমার দেখা না পাই প্রভু, ২৫ হেরি অহরহ তোমারই বিরহ,

২৬ আর নাইরে বেলা নামল ছায়া, ২৭ আজ বারি ঝরে বরষার, ২৮ প্রভু তোমা লাগি আঁখি জাগে, ২৯ ধনে জনে আছি জড়ায়ে হায়, ৩০ এই তো তোমার প্রেম ওগো, ৩১ আমি হেথার থাকি শুধু, ৩২ দাও হে আমার ভয় ভেঙে দাও, ৩৩ আবার এরা ঘিরেছে মোর মন, ৩৪ আমার মিলন লাগি তুমি, ৩৫ এসো হে এসো সজল ঘন, ৩৬ পারবি না কি যোগ দিতে এই ছন্দে রে, ৩৭ নিশার স্বপন ছুটল রে এই, ৩৮ শরতে আজ কোন অতিথি এল, ৩৯ হেথা যে গান গাইতে আসা আমার, ৪০ যা হারিয়ে যায় তা আগলে বসে, ৪১ এই মলিন বস্ত্র ছাড়তে হবে, ৪২ গায়ে আমার পুলক লাগে, ৪৩ প্রভু আজি তোমার দক্ষিণ হাত রেখো না ঢাকি, ৪৪ জগতে আনন্দ-যজ্ঞে আমার নিমন্ত্রণ, ৪৫ আলোয় আলোকময় করে হে, ৪৬ আসনতলের মাটির পরে, ৪৭ রূপসাগরে ডুব দিয়েছি অরূপরতন, ৫০ নিভৃত প্রাণের দেবতা, ৫১ কোন আলোতে প্রাণের প্রদীপ জালিয়ে, ৫৪ আজি গন্ধবিধুর সমীরণে, ৫৫ আজি বসন্ত জাগ্রত দ্বারে, ৫৬ তব সিংহাসনের আসন হতে, ৫৭ তুমি এবার আমার লহ হে নাথ, ৫৮ জীবন যখন শুকায়ে যায়, ৫৯ এবার নীরব করে দাও হে তোমার, ৬০ বিশ্ব যখন নিদ্রামগন গগন অন্ধকার, ৬১ সে যে পাশে এসে বসেছিল, ৬২ তোরা শুনিস নি কি শুনিস নি, ৬৫ কবে আমি বাহির হলেন, ৬৮ আমার খেলা যখন ছিল তোমার, ৬৯ ঐ রে তরী দিল খুলে, ৭০ চিত্ত আমার হারালো আজ, ৭২ যতবার আলো জ্বালাতে চাই, ৭৪ বজ্রে তোমার বাজে বাঁশি, ৭৫ দয়া দিয়ে হবে গো মোর, ৭৯ ধায় যেন মোর সকল ভালবাসা, ৮৬ আমারে যদি জাগালে আজি নাথ, ৯০ আরো আঘাত সহিবে আমার, ৯১ এই করেছ ভালো নিরুর, ৯২ দেবতা জেনে দূরে রই দাঁড়ায়ে, ৯৪ বিশ্বসাথে যোগে যেথায় বিহার, ৯৬ যেথায় তোমার লুট হতেছে ভুবনে, ৯৯ আবার এসেছে আঘাট আকাশ ছেদে, ১০০ আজি বরষার রূপ হেরি, ১০১ হে মোর দেবতা ভরিয়া এ দেহ প্রাণ, ১০৬ হে মোর চিত্ত পুণ্যতীর্থে জাগোরে ধীরে, ১০৭ যেথায় থাকে সবার অধম, ১১৩ নদীপারের এই আঘাটের প্রভাতখানি, ১১৭ যাত্রী আমি ওরে, ১১৮ উড়িয়ে ধরজা অজ্ঞভেদী রথে, ১২০ সীমার মাঝে অসীম তুমি, ১২১ তাই তোমার আনন্দ আমার পর, ১৪০ ওরে মাঝি ওরে আমার মানবজন্মতরীর মাঝি, ১৪৫ জড়ায়ে আছে বাঁধা ছাড়ায়ে যেতে চাই, ১৪৭ জীবনে যত পূজা হল না সারা, ১৪৮ একটি নমস্কারে প্রভু।

দেখা যাচ্ছে গীতাঞ্জলির মোট ১৫৭খানি কবিতার মধ্যে ৭২টি কবিতায় সুর সংযোজিত হয়নি, ৮৫খানি গানে পরিণত হয়েছে, অর্থাৎ গীতাঞ্জলির কবিতাশৃঙ্খলের অর্ধেকেরও অধিক রচনাই সংগীত। ভাবতে অবাক লাগে সংগীতের কী অভাবনীয় দিব্যপ্রেরণায় কবির কাব্যজীবন এমন গীতস্থধারসে পূর্ণ হয়েছিল, কোন আশ্চর্য গাণ্ডীবধ্বা প্রতিভা কথার ভূমিগর্ভ থেকে সুরের ভোগবতীর ধারা উৎসারিত করেছিল। গীতাঞ্জলির ২৭ 'ও' ১৩২ সংখ্যক কবিতা ছুটিতে কবি স্বয়ং তাঁর এই নবসুরসাধনার রহস্য ব্যাখ্যা করেছেন। চিত্রা কাব্যের যুগে কবি যেমন তাঁর কাব্যসাধনার অন্তরালে 'কবিতা কল্পনালতা' এক মানসসুন্দরী জীবনদেবতার প্রেরণা অনুভব করেছিলেন, তেমনি গীতাঞ্জলি পর্বেও কবি তাঁর সুরসাধনাকে কোনো দুজ্জৈয় অথচ অনিবার্য দেবতার দান বলে গ্রহণ করেছেন—

ফুলের মতন আপনি ফুটাও গান.

হে আমার নাথ, এই তো তোমার দান।

'ওগো সে ফুল দেখিয়া আনন্দে আমি ভাসি.

আমার বলিয়া উপহার দিতে আসি

তুমি নিজ হাতে তারে তুলে লও স্নেহে হাসি,

দয়া করে প্রভু রাখো মোর অভিমান।

দেবতার দান এই পুষ্পপ্রতিম অর্ঘ্য ধরার ধূলায় পুনরায় ঝরে গেলেও কবিও কোনো খেদ নেই, কারণ এগুলি তাঁর যন্ত্রণাদিগ্ধ মনের নির্মিতি নয়। এগুলি প্রসন্ন অনুপ্রাণিত মনের স্বতঃস্ফূর্ত বিকাশ—

তারা আমার জীবনে ক্ষণকাল তরে ফুটে.

চিরকালতরে সার্থক করে প্রাণ।

(২৭ সংখ্যক)

এখন গানই তাঁর কাছে ঐশ্বর্যের পরশমণি, আলোকনক্ষত্র-দর্শনের বাতায়নিকা। গীতাঞ্জলির 'সুর-না-দেওয়া গীতকল্প আর একটি কবিতায় তাই কবি বলেছেন—

গান দিয়ে যে তোমায় খুঁজি

বাহির মনে

চিরদিবস মোর জীবনে।

নিষে গেছে গান আমারে,
ঘরে ঘরে ঘারে ঘারে,
গান দিখে হাত বুলিয়ে বেড়াই

এই ভুবনে ।

(১৩২ সংখ্যক)

গানের অঙ্গুলি দিয়ে কবির ভুবন স্পর্শ করার এই আশ্চর্য অভিজ্ঞতারই কাব্য গীতাঞ্জলি ।

গীতাঞ্জলির এই গীতাস্বক গীতিকবিতাগুলি সম্পর্কে সাধারণভাবে কয়েকটি কথাসূত্র সংকলন করা যায় । কবির কাছে কবিতা ও গান, কথা ও স্বর এই যুগে একই প্রেরণার অন্তর্গত হয়ে গেছে । এই গানই তাঁকে বিচিত্র স্বথদুঃখের রাজ্য থেকে রহস্যলোকের প্রত্যন্তসীমা পরিভ্রমণশেযে সন্ধ্যাবেলায় নিভৃত চিন্তের বেদীসম্মুখে এনে তুলেছে । একটি অকৃত্রিম ভক্তিরসাত্মকতায় আর্দ্র কবিমন স্বরের ঝরনায় স্নান কবে উঠেছে, বারে বাবে অবগাহনের পর যেন সূর্যস্তব করেছে করজোড়ে—সেই পুণ্যস্থ স্তববন্দনাব সঙ্গেই গীতাঞ্জলি পর্বের গানগুলির তুলনা সলে । রবীন্দ্রনাথ জীবনের প্রায় প্রথম সাহিত্যিক সূচনা থেকেই নানা প্রয়োজনে ব্রহ্মসংগীত রচনা করে এসেছেন । বিলাত থেকে ফেরার পর এবং প্রাক্গীতাঞ্জলি পর্যন্ত সময়কালের মধ্যে মাঘোৎসব বা ব্রাহ্মসমাজের বহু আচার-অনুষ্ঠান স্মরণ করে কবি অজস্র ভক্তি- ও পূজা-সংগীত রচনা করেছিলেন । কিন্তু গীতাঞ্জলি যুগের গানগুলি আনুষ্ঠানিক ব্রহ্মসংগীত নয়, এইগুলি কবিমনের স্বাভাবিক কাব্যধর্মের সঙ্গেই উৎসারিত । এই যুগের গানে কবির ভক্তি-সাহিত্যের অবিস্মরণীয় বৈশিষ্ট্য যে 'লীলাবাদ', তারই প্রতিফলন ঘটেছে এবং তাঁর জীবনদেবতাকে কবি কখনো নাথ, প্রভু, রাজা, আবার কখনো প্রিয়, প্রিয়তম, বন্ধু ইত্যাদি বলে সম্বোধন করেছেন । নৈবেদ্য-খেয়া-গীতাঞ্জলি যুগের এই গানের রাজাই সমকালীন 'রাজা' নাটকে আরও ঘনীভূত সংহত তত্ত্বের আকারে প্রকাশিত হয়েছে । আবার নৈবেদ্য-খেরার ভক্তিসংগীতে অন্তরলোকের ধ্যানই যেন মুখ্য, গীতাঞ্জলির যুগে অন্তরলোকের সঙ্গে বহিলোক মিলিত হয়েছে—মুক্ত প্রকৃতিকে পটভূমিকা করে কবি পূজাস্তব রচনা করেছেন । গীতাঞ্জলির ৬-১৪, ১৬-২০, ২৬, ২৭, ৩০, ৩৫, ৩৭, ৩৮, ৪৫, ৫৪, ৫৫, ৭০, ৯২, ১০০, ১১৩ প্রভৃতি গানগুলিতে প্রকৃতি-নিসর্গের যে ভূমিকা দেখা যায়, কবির পূর্বযুগের পূজাসংগীতে তা দুর্বল ছিল । নৈবেদ্য-ভুক্ত গানগুলিতে বন্দনার স্বর প্রবল, খেরার কয়েকটি গানে আত্মমগ্ন ঐদাসীন্য ও

কর্তব্যপরাযণতার মধ্যবর্তী মনোভাব প্রকাশ পেয়েছে। কিন্তু গীতাঞ্জলির কাব্যগীতে এই সবকে অতিক্রম করে একটি শাস্ত্রাচারবিমুক্ত সহজিয়া জীবনবোধ মর্তমমতা প্রেম সৌন্দর্যচেতনা ও অতীন্দ্রিয় আনন্দানুভূতির সংমিশ্রণ লক্ষ্য করি। খেয়ার কবিতাগুলো যে বাস্তব প্রাধান্য, গীতাঞ্জলির গোড়ার দিকের কিছু গানে তা আছে, কিন্তু শেষ পর্যন্ত তা অপসারিত। গীতাঞ্জলি আলোকসংগীত।

অবশ্য গীতাঞ্জলির সব গানই একটি অলখ ভক্তিশূত্রে গ্রস্থিত মনে করাও কোনো কারণ নেই। ‘অল্প সময়ের ব্যবধানে যে সমস্ত গান পবে পরে রচিত হইয়াছে তাহাদের পবস্পরের মধ্যে একটি ভাবের ঐক্য থাক। সম্ভবপর’ এই মনে কবে কবি গীতাঞ্জলি সংকলন কবেছিলেন। তবে দু’একটি ক্ষেত্রে সেই ভাবের ঐক্য’ অত্যন্ত অস্পষ্ট এবং নিতান্তই শিথিল মনে হয়। স্থলভাবে গীতাঞ্জলির রচনাকাল ১৩১৩-১৩১৭ সাল। অর্থাৎ

১-৪ সংখ্যক গানের বচনাকাল	১৩১৩
৫-৭	১৩১৪
৮-১৪	১৩১৫
১৫-৫২	১৩১৬ আষাঢ়-চৈত্র
৬০-১৫৭	১৩১৭ বৈশাখ-শ্রাবণ

দেখা যাচ্ছে গীতাঞ্জলির গানের ধারা ১৩১৬ আষাঢ় থেকেই পূর্ণ গতিতে শুরু হয়েছে এবং ৬০ সংখ্যক সংগীত থেকে কবির গীতিপ্রবাহ না থেমে একেবারে পরবর্তী গীতিমালা পর্যন্ত প্রসারিত হয়ে গেছে।

গীতাঞ্জলির সব কটি রচনাই রবীন্দ্রসংগীতে পরিণত হয়নি, কিন্তু তৎসব্বেও সবই গীতের অঞ্জলি। পূর্ববর্তী যুগে রবীন্দ্রনাথের কাব্যগ্রন্থে সাধারণ কবিতার সঙ্গেই সংগীত ছিল মিশ্রিত—গীতাঞ্জলি সেই হিসাবে সংগীতসর্বস্ব অথচ এটি গানের বই নয়। এমন কি এই গ্রন্থের যে কটি কবিতা গানের আঙ্গিকে রচিত নয়, যেগুলি বস্তুত কবিতাই, তারও দু’একটিকে গান করতে পেরেছিলেন কবি (‘হে মোর চিত্ত পুণ্যতীর্থে জাগোরে ধীরে’ বা ‘যেথায় থাকে সবার অধম দানের হতে দীন’)। তাছাড়া গ্রন্থের প্রায় অর্ধাংশ স্বরের প্রেরণাতেই রচিত, সেইগুলি যেন গানকপেই শিল্পস্বাদা থেকে উদ্ভূত হয়েছিল। স্বরযোজিত গানগুলিতে কথা ও স্বরের মধ্যে কালগত ব্যবধান সম্ভবত খুব বেশি ছিল না।

কবির এই সমস্কার সংগীতরচনার পদ্ধতি সম্পর্কে জনৈক প্রত্যক্ষদর্শীর অভিজ্ঞতা এখানে স্মরণ করছি—

“আমরা যে সময়ে বোলপুরে ছিলাম রবিবাবুর গীতাঞ্জলির অনেকগুলি গান সে সময়ের লেখা। ‘জগৎ জুড়ে উদাব সুরে আনন্দ বাজে’ যেদিন লেখেন সেই দিন সুর দিয়ে ছুপুরে যখন গান করেন আমরা তখন শান্তিনিকেতনে গিয়েছিলাম। ‘কোথায় আলো কোথায় ওরে আলো’ ইত্যাদি অনেকগুলি গানই যখন আষাঢ় মাসে আমরা ছিলাম, সেই সময়ের লেখা।”^{১৯}

গীতাঞ্জলির অর্ধাংশে কবি সুরারোপ কবেননি কেন, সে প্রশ্নের উত্তর আজ পাওয়ার সম্ভাবনা নেই, কিন্তু সমস্ত রচনার মধ্যেই একটি সুরের আকৃতি আছে। স্বিজেন্দ্রলাল রায়ের আর্থগাথার সমালোচনা প্রসঙ্গে কবি লিখেছিলেন যে সেই গ্রন্থের কোনো কোনো কবিতায়—

“কোনো সুর না থাকিলেও ইহাকে আমরা গান বলিব—কাবণ, ইহাতে আমাদের মনের মধ্যে গানের একটা আকাজক্ষা রাখিয়া দেয়—যেমন ছবিতে একটা নিখরিসী আঁকা দেখিলে তাহাব গতিটি আমরা মনের ভিতর হইতে পূরণ করিয়া লই। আমরা সামান্য কথাবার্তার মধ্যেও যখন সৌন্দর্যের অথবা অন্তর্ভবের আবেগ প্রকাশ করিতে চাহি, তখন স্বতই আমাদের কথার সঙ্গে সুরের ভঙ্গি মিলিয়া যায়। সেইজন্য কবিতায় যখন বিশুদ্ধ সৌন্দর্যমোহ অথবা ভাবের উচ্ছ্বাস ব্যক্ত হয় তখন কথা তাহাব চিবসঙ্গী সংগীতের জন্য একটা আকাজক্ষা প্রকাশ করিতে থাকে।”^{২০}

গীতাঞ্জলির সুরহীন রচনাগুলি সম্পর্কেও কবির এই মন্তব্য সমভাবে প্রযোজ্য। প্রতিটি কবিতাই কবিকৃত ইতিপূর্বে ব্যবহৃত আবিষ্কৃত ও প্রচলিত গীতিরূপের ছকেই রচিত। সেই গীতিকপটি রবীন্দ্রনাথের পূর্বতন যুগের কাব্যের সুরহীন কোনো কবিতায় দেখা গেছে, এখন গীতাঞ্জলির প্রায় রচনাতেই তাকে দেখা যায়। গীতাঞ্জলির একটি সুরাশ্রিত এবং একটি সুরহীন কবিতা পাশাপাশি তুলনা করা যাক। প্রথমে সুরাশ্রিত কবিতা বা গান—

জীবনে যত পূজা হল না সারা
জানি হে জানি তাও হয়নি হারা।
যে ফুল না ফুটিতে ঝরেছে ধরণীতে
যে নদী মরুপথে হারাল ধারা,
জানি হে জানি, তাও হয়নি হারা।

জীবনে আজও যাহা রয়েছে পিছে

জানি হে জানি তাও হয়নি মিছে ।

আমার অনাগত আমার অনাহত

তোমার বীণাতারে বাজিছে তারা—

জানি হে জানি তাও হয়নি হারা । (১৪৭ সংখ্যক)

এরই পাশে স্মরবিহীন একটি কাব্যরূপ উদ্ধৃত করছি—

যাবার দিনে এই কথাটি বলে যেন যাই—

যা দেখেছি যা পেয়েছি তুলনা তাব নাই ।

এই জ্যোতিঃসমুদ্রে মাঝে যে শতদল পদ্ম রাজে

তারই মধু পান করেছি, ধন্য আমি তাই—

যাবার দিনে এই কথাটি জানিয়ে যেন যাই ।

শিশুকপের খেলাঘবে কতই গেলেম খেলে,

অপকপকে দেখে গেলেম দুটি নয়ন মেলে ।

পবশ যারে যায় না কব। সকল দেহে দিলেন ধরা ।

এইখানে শেষ কবেন যদি শেষ করে দিন তাই—

যাবার বেলা এই কথাটি জানিয়ে যেন যাই । (১৪২ সংখ্যক)

এ যেন একটি অশ্রুত সংগীত, অগীত গান । এটি আগাগোড়া গানের প্রচলিত রূপরীতিতেই রচিত । অথচ আক্ষেপ জাগে, এই ধরনের অনেকগুলি কবিতা কেন অপকপ অলৌকিক সংগীত হয়ে উঠল না ? গানে স্তবকান্তে যেমন প্রথম চরণটি ধ্রুবপদ হয়ে ঘুরে ঘুরে আসে এই সকল স্মরহীন কবিতাষও সেই ধ্রুবপদীয় প্রত্যাবর্তনের রীতিটি তাব সাংগীতিক প্রবণতার অভ্রান্ত লক্ষণ হয়ে আছে । যথা—

মরণ যেদিন দিনেব শেষে আসবে তোমার দুযাবে

সেদিন তুমি কী ধন দিয়ে উহারে ।

ভরা আমার পরানখানি সম্মুখে তার দিব আনি,

শত্ৰু বিদায় করব না তো উহারে—

মরণ যেদিন আসবে আমার দুযারে । (১১৪ সংখ্যক)

এছাড়া ১১৬, ১২৩, ১২৭, ১৩৩, ১৩৪, ১৩৬, ১৩৮, ১৩৯, ১৪১, ১৪২, ১৫১, ১৫৪

সংখ্যক কবিতাগুলিতে এইরূপ ধ্রুবপদীয় রীতির পুনরাবৃত্তি লক্ষ্য করা যায় ।

গীতিমাল্যের (১৩২১) গানের ধারা গীতাঞ্জলিরই অমূল্যত্ব, গীতালিও তাই। তিনখানি কাবাই একই মনোভাবের স্মারক, একই উৎসের উৎসবসংগীত, একই উপলব্ধি-তরুর ত্রিপত্র-পল্লব। গীতাঞ্জলির মতই এদের নামে যুগপৎ ‘গীত’ এই শব্দের এবং দেবচরণে নিবেদনের ব্যঙ্গনা নিহিত। গীতিমাল্যের কবিতাগুলিও গীতাঞ্জলির মত সুরাশ্রিত, কয়েকটিমাত্র স্ববস্পর্শবিহীন। গীতিমাল্যের অন্তর্গত গানগুলির তালিকা—১-৩, ৭, ৮, ১৬-২৮, ৩০, ৩২-৩৭, ৩৯-৫২, ৫৫-৫৯, ৬১, ৬৩-৯৬, ৯৮, ৯৯, ১০১-১০৪, ১০৬-১০৮, ১১১ সংখ্যক। গীতিমাল্যের মোট ১১১ খানি গানের মধ্যে সুরযোজিত গানের সংখ্যা দেখা যাচ্ছে মোট ৮৯টি, অর্থাৎ গীতাঞ্জলি তুলনায় আনুপাতিক হাব অধিক। গীতিমাল্যের সুরবিহীন কবিতাগুলির সবই অবশ্য গীতাঞ্জলির সুরবিহীন কবিতাব মত গানের আঙ্গিকে রচিত নয়, কয়েকটি কবিতাব রীতিতেই বচিত। বলা যেতে পারে যে, গীতিমাল্যে গান ও কবিতা দুই আছে।^{২১} নৈবেদ্যের গানগুলি ছিল একান্তই ভক্তিরসাত্মক, গীতাঞ্জলিতে পূজাপর্যায়ের সঙ্গে ঋতুসংগীতও দেখা দিল। গীতাঞ্জলির সমসাময়িক শারদোৎসবের গানও গীতাঞ্জলি অস্তভুক্ত হয়েছে। গীতিমাল্যে এসে দেখতে পাচ্ছি গানের নিঃসঙ্গবৈচিত্র্য আবণ্ড প্রসারিত হয়েছে। দেবতা ও মানবসম্পর্কের নিবিড়তা, নিঃসঙ্গ-সৌন্দর্য বর্ণনা থেকে সাধারণ পুষ্পও গীতিমাল্যের অস্তভুক্ত হয়েছে। নিঃশব্দ অন্ধকার রাত্রে দেৱী-মন্দিরে ক্ষীণ দীপালোকে ভক্ত ও ইষ্টদেবতা ব্যতীত আব কিছুই দৃষ্টিগোচর হয় না। প্রভাতে সেই একই স্থানে বাইরের রৌদ্র ও পুষ্পপ্রাণ প্রবেশ করে, পাখির ডাক শোনা যায়, দেউলের চত্বর পর্যন্ত চোখ প্রসারিত হয়। গীতিমাল্যের আরাধনার সময়কালও গীতাঞ্জলি তুলনায় পরিবর্তিত হয়েছে। গীতিমাল্যের অন্তর্গত ১৯, ২০ ও ৫৭ সংখ্যক গান গীতবিতানের প্রেমপর্যায়ের অন্তর্গত ও কবি স্বয়ং ঐ অস্তভুক্তি সমর্থন করেছেন। সুতরাং গীতিমাল্যের গানগুলির মধ্যে ‘ভাবের ঐক্য’ কোন দিক দিগে নিচাৰ্ঘ্য, এমিসনে কবি কোনো সংকেত নির্দেশ করেননি। ৭৫ সংখ্যক গানটিও (জীবন আমার চলছে যেমন) গীতবিতানে পূজা-বিভাগে নেই, বিচিত্র-পর্যায়ে সংকলিত হয়েছে। গীতাঞ্জলির ক্ষেত্রেও এইরূপ দৃষ্টান্ত অবশ্য দ্রুত নয়। গীতাঞ্জলির ৬১ সংখ্যক গান (সে যে পাশে এসে বসেছিল) গীতবিতানে প্রেমপর্যায়ভুক্ত এবং ১৪০ সংখ্যক গান (গুরে মাঝি গুরে আমার মানবজগতরীর) বিচিত্রপর্যায়ভুক্ত। তাছাড়া ঋতুপর্যায়ের অনেকগুলি গান গীতাঞ্জলি ও গীতিমাল্যে আছে।

গীতাঞ্জলি পর্বের গানগুলির সমাপ্তিকাল ছিল ২২ আশ্বিন ১৩১৭। তারপর ১৩২১-এ গীতিমালা প্রকাশিত হলেও গীতাঞ্জলি যুগের গানও গীতিমালো আছে। গীতিমালোর ১-৩ সংখ্যক গান ১৩১৬ সালেব রচনা। ৪-২৭ সংখ্যক গান চৈত্র ১৩১৮ থেকে বৈশাখ ১৩১৯ এর মধ্যে রচিত। এরপর কবি ইংলণ্ড যাত্রা করেন এবং আমেরিকা ও ইংলণ্ড ঘুরে সেপ্টেম্বর ১৯১৩ কলকাতা প্রত্যাবর্তন করেন। এর মধ্যবর্তী কালের সংগীত ও কবিতারচনার কালনির্দেশ ১৩১৯ জ্যৈষ্ঠ-আষাঢ় থেকে ১৩২১ আষাঢ় পর্যন্ত।

গীতিমালা রচনার পটভূমিতে দুটি অবিস্মরণীয় ঘটনা নিহিত। একটি কবির নোবেল পুরস্কার লাভ এবং আব একটি প্রথম মহাযুদ্ধ ঘোষণা। নোবেল পুরস্কারপ্রাপ্তির পূর্বে প্রতীচ্য রাষ্ট্রগুলি পবিত্রমণকালে বিদেশের স্বধীসমাজে কবি অভাবনীয় সম্মর্দনা লাভ করেছিলেন, তারপর স্বদেশে প্রত্যাবর্তনের পর পুরস্কারপ্রাপ্তি ঘোষিত হয়। উভয় ঘটনার মধ্য দিয়েই কবি তাঁর জীবনচরী 'ঐদৃশ্যগোপন দেবতাব অদ্রাস্ত অমোঘ নির্দেশ অতুভব করেছিলেন। বহির্-জগতের সমস্ত কলরোল, জনতাব উন্নত উদ্ভেজনা-বিস্ফোভ-চাঞ্চল্যের মধ্যেও আপনার চিত্তলোকে নিভৃতগোপন সেই জীবনাবধীশেব অঙ্গুলিসংকেতকে কবি অহেলা কবেননি। ইতিমধ্যে মহাযুদ্ধের প্রলয়-সংবাদ এল, পুরাতন সমাজ-ব্যবস্থা, মানুষ্যের কত কীর্তি, সভ্যতার কত অপব্যয়িত প্রলাপের রঙকরা প্রাচীর-গুলো ভেঙে পড়ল। কবির চিত্তও নিভৃত ভক্তির সরণী থেকে বেরিয়ে এল তাঁরই নির্দেশে মানবলোকের বিশ্বপ্রান্তরে, এগিয়ে চলার মহৎ বাণীতে তাঁর কান্যাবীণা ঝংকৃত হল। ধীরে ধীরে কবির সংগীতসাধনায় নতুন স্রবের আগমনী শোনা গেল। গীতিমালোর পব গীতালি, গীতিমালোরই উত্তরাধিকার, কিন্তু স্রবণযোগ্য যে, গীতিমালোর ১০২ সংখ্যক কবিতা থেকে ১১১ সংখ্যক কবিতা রচনার মধ্যেই বলাকার কাব্যধারা শুরু হয়ে গিয়েছিল।

গীতালির মধ্যেও কবিতা এবং গান পূর্ববর্তী কাব্যের মত ও গানের সংখ্যা এখানেও কবিতা তথা স্রবহীন গানের চেয়ে বেশি। গীতালির যে রচনাগুলি স্রবাস্রিত তার তালিকা—১, ৩-২২, ৩১-৩৪, ৩৬-৩৮, ৪৩-৫০, ৫২, ৫৩, ৫৫-৫৭, ৫৯, ৬০, ৬২, ৬৫, ৬৯-৭১, ৭৩, ৭৫, ৭৮, ৮০, ৮৬, ৮৭, ৯০, ৯৫, ৯৭-৯৯, ১০১ এবং ১০৩ সংখ্যক। গীতালির মোট ১০৮টি রচনার মধ্যে ৬৮টি মাত্র স্রবাস্রিত, বাকিগুলি কবিতামাত্র—অর্থাৎ গীতাঞ্জলি-গীতিমালোর মতই গীতালি কাব্যগ্রন্থ, অবিমিশ্র গীতসংকলন নয়। কিন্তু এই কাব্যসাধনা কখনও গানের স্রবে

কখনও গীতিমন্ত্রে সংসাধিত হয়েছে। তাই কাব্যগ্রন্থেই এই গানগুলির স্থান। নৈবেদ্য থেকে কবি সেই যে গীতিঅঞ্জলি দিতে শুরু করেছিলেন, গীতালিতে এসে তার অবসান ঘটল। এর মধ্যে গান ও কবিতা যেন এক হয়ে গিয়েছিল। গীতালির পরবর্তী যুগ থেকে গান ও কবিতা আবার পৃথক পথে চলেছে। গীতালির শেষ দুটি রচনা ১০৮ এবং ১০৭ সংখ্যক (‘মুদিত আলোর কমল-কলিকাটরে’ এবং ‘এই তীর্থ-দেবতার ধরণীর মন্দির-প্রাঙ্গণে’) স্পষ্টই গানের আঙ্গিক ছেড়ে কবিতার পথ ধরেছে। কবি যে স্বরের অঞ্জলি পালা ছেড়ে এলেন তারও ঘোষণা শোনা যায় গীতালির শেষ রচনায়—

এই তীর্থ-দেবতার ধরণীর মন্দির-প্রাঙ্গণে
যে পূজার পুষ্পাঞ্জলি গাজাইলু সযত্ন চয়নে
সায়াহের শেষ আয়োজন ; যে পূর্ণ প্রণামখানি
মোর সারা জীবনের অন্তরের অনির্বাণ বাণী
আলাপে রাখিয়া গেছ আরতির সন্ধ্যাদীপ-মুখে
সে আমার নিবেদন তোমাদের সবার সম্মুখে
হে মোব অতিথি যত ।

আরতির সন্ধ্যাদীপমুখে পুষ্পাঞ্জলি ও প্রণামখানি রেখে, স্বরের ডালিতে অন্তরের অনির্বাণ বাণী সাজিয়ে অতিথিগণের আয়োজন সম্পূর্ণ করলেন কবি, কিন্তু তাঁর গন্তব্য কোথায়, কোন উদ্দেশ্যিকপ্রাপ্তে বাত্রির নক্ষত্রের মত, রূপ হতে রূপে, প্রাণ হতে প্রাণে, অস্পষ্ট অগীত হতে অক্ষুট স্তম্ভ যুগান্তরে? গীতালির পর বলাকায় সে জিজ্ঞাসায় অবসান।

এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য যে গীতাঞ্জলি-গীতিমালা-গীতালির গানগুলির সম-কালীন কয়েকখানি গান ও কবিতা রবীন্দ্র রচনাবলীর একাদশশতক সংযোজন-াংশে মুদ্রিত হয়েছে। সেই গানগুলি যথাক্রমে—

জাগো নির্মল নেত্রে (৪ আশ্বিন ১৩১৭)
প্রভু আমার প্রিয় আমার (৫ আশ্বিন ১৩১৭)
আজি নির্ভয়নির্জিত ভুবনে (অগ্রহায়ণ ১৩১৭)
যদি আমার তুমি বাঁচাও তবে (? ১৩১৭)
ভঃখ যে তোর নয় রে চিরন্তন (১ আশ্বিন ১৩২১)

৭

বলাকা (১৩২৩) রবীন্দ্রকাব্যপ্রবাহে বাকপরিবর্তনের কাব্য। গীতাঞ্জলি-গীতালির গানের যুগ শেষ হয়ে এল, স্বরের অঞ্জলি দিবে কবি আর পরবর্তীকালে এমন করে জীবনদেবতাব চরণে নৈবেদ্য অর্পণ করেননি। কিন্তু বলাকার প্রথম দিকের কবিতায় এবং অন্তর্বর্তী কিছু কিছু কবিতায় অব্যবহিত পূর্বযুগের গীতিরচনার প্রভাব একেবাবে লুপ্ত হয়নি। বলাকার প্রথম পাচটি কবিতার ছন্দ গীতালির মতই শ্বাসঘাতপ্রধান, স্ববকাস্ত্রে একই মিলের ব্যবহার তাদের সংগীতধর্মেরই পরিচায়ক। এমন কি ৩৪ সংখ্যক (আমার মনের জানলাটি আজ) কবিতাটিও এই প্রকাব। ২৮ সংখ্যক (পাখিরে দিবেছ গান গায় সেই গান) কবিতায় কবি লিখেছেন—

পাখিরে দিবেছ গান, গায় সেই গান,

তার বেশি করে না সে দান।

আমারে দিবেছ স্বব, আমি তার বেশি কবি দান,

আমি গাই গান।

‘আমি গাই গান’ অত্যন্ত ব্যাপ্তার্থে ব্যবহৃত, কাবণ গানের ধাবা বলাকার যুগে সত্যি স্তিমিত। তবে বলাকা কানোব কনোটি কবিতার সঙ্গে গানের সম্পর্ক আছে। সেইগুলি যথাক্রমে—

সংখ্যা ৬ তুমি কি কেঁদল ছবি

১৫ মোর গান এবা সব শৈবালের দল

৩০ আনন্দগান উঠুক তবে বাজি

৩৫ আজ প্রভাতের আকাশটি এই

বলাকার ৬ষ্ঠ কবিতার (তুমি কি কেঁদল ছবি) কনোটি চরণ স্বরযোজিত হয়ে পরবর্তীকালে একটি অপূর্ব রবীন্দ্রসংগীতে পরিণত হয়েছে। সম্ভবত শাপমোচন নাটকের প্রযোজনেই এই স্বরযোজনা ঘটেছে। তানপ্রধান ছন্দের কবিতাকে স্ববে রূপান্তরিত করার নিচিহ্ন পরীক্ষা ইতিপূর্বে বহুবার ঘটেছে—সুতরাং ‘ছবি’ কবিতার এই স্বরযোজনা আশ্চর্য ব্যাপার নয়। দীর্ঘ কবিতার যে চরণগুলি গানে গৃহীত হয়েছে তাব মধ্য দিবে কবিতার মূল ভাববস্তু ঘনীভূতভাবে ধরা পড়েছে, এইখানেই কবির ক্রতিস্থ। সংগীতের ক্ষণবদ্ধ আয়তনের মধ্যে কবিতার ভাব আরও পরিণত প্রবীণ হয়ে প্রকাশ পেয়েছে।

‘মোর গান এরা সব শৈবালের দল’ কবিতাটি ‘আমার গান’ নামে সবুজ পত্রের ১৩২২ বৈশাখ সংখ্যায় প্রকাশিত হয়েছিল, তখন এটি কবিতাই ছিল। উদ্দেশ্য কবির আপন সংগীতের আত্মপরিচয় ও কৈফিয়ৎ। গীতবিতানে ‘গানগুলি মোর শৈবালেরই দল’ (‘বসন্ত’ নৃত্যনাট্যে কবির গান) গানটি স্পষ্টই বলাকার আলোচ্য কবিতাটির গীতিকৃপাস্থর। কিন্তু কবি এক্ষেত্রে কবিতাটিকে স্মরণস্তরিত করেননি, কবিতার ভাব অবলম্বন করে নতুন গান লিখেছেন। কবিতার ভাব নিয়ে গান-রচনা রবীন্দ্রনাথের নতুন নয়—কিন্তু অগত্যা তা সহজে বোঝা যায় না। এখানে কবিতা ও গানে সাদৃশ্য অত্যন্ত স্পষ্ট, দুটি রচনা পাশাপাশি রাখলেই তা বোঝা যাবে। প্রথমে কবিতাটি—

মোর গান এরা সব শৈবালের দল,
যেথায় জন্মেছে সেথা আপনারে করেনি অচল।
মূল নাই, ফুল আছে, শুধু পাতা আছে,
আলোব আনন্দ নিয়ে জলের তরঙ্গে এরা নাচে।
বাসা নাই, নাইকো সঞ্চয়,
অজানা অতিথি এরা কবে আসে নাইকো নিশ্চয়।

যেদিন শ্রাবণ নামে দুর্নিবার মেঘে,
দুই কূল ডোবে শ্রোতোবেগে,
আমার শৈবালদল
উদ্দাম চঞ্চল,
বজ্রার ধারায়
পথ যে হারায়,
দেশে দেশে
দিকে দিকে যায় ভেসে ভেসে।

এর পাশে বসন্ত নৃত্যনাট্যের গানটি রাখলেই বোঝা যাবে, কবি মূল কবিতার বক্তব্য ও ভাব অবলম্বনে নতুন করে গানটি লিখেছেন—

গানগুলি মোর শৈবালেরই দল—
ওরা বজ্রাধারায় পথ যে হারায় উদ্দাম চঞ্চল।
ওরা কেনই আসে যায় বা চলে,

অকারণের হাওয়ায় দোলে—

চিহ্ন কিছুই যায না রেখে, পায় না কোনো ফল ।
ওদের সাধন তো নাই, কিছু সাধন তো নাই,
ওদের বাঁধন তো নাই, কোনো বাঁধন তো নাই ।
উদাস ওরা উদাস করে গৃহহারা পথের স্বরে,
ভুলে-যাওয়ার স্রোতের পরে করে টলোমল ॥

বলাকার ‘আজ প্রভাতের আকাশটি এই’ গানের আঙ্গিকেই রচিত এবং সে গান বলাকার কাব্যধারার সঙ্গে ঘনিষ্ঠ সম্পর্কে যুক্ত বলে মনে হয় না, কেবল রচনাকালের নৈকট্যে বলাকার অন্তর্ভুক্ত হয়েছে। গীতবিতানে এই গানটির ঐষৎ পরিবর্তিত রূপ পাওয়া যায়, তাতে প্রথম চরণটি ‘তরুণ প্রাতের অরুণ আকাশ শিশির ছলোছলো’। অত্রাণ্ড অংশ অপরিবর্তিত আছে।

পূর্ববী (১৩৩২) কাব্যের মাত্র দুটি কবিতায় (‘আনমনা’ এবং ‘বদল’) সুর যোজনা করা হয়েছে। সে দুটি হল—‘আনমনা গো আনমনা’ এবং ‘হাসির কুসুম অনিল সে ডালি ভরি’। ‘আনমনা’ কবিতাটির প্রথম স্তবক এবং শেষ স্তবকের কয়েকটি ছত্র নিয়ে ‘আনমনা আনমনা’ গানটি রচিত হয়েছে। সম্ভবত ‘ছবি’ কবিতার সুরও এই গানটির সঙ্গেই দেওয়া হয়েছিল। দুটিই শাপমোচন নৃত্য-নাট্যে ব্যবহৃত হয়েছে। ‘বদল’ কবিতাটি গানে রূপান্তরিত হয়েছে এবং কথারও পরিবর্তন ঘটেছে। কবিতা ও গানের রূপটি পাশাপাশি তুলে দেওয়া হচ্ছে। প্রথমে কবিতাটি—

হাসির কুসুম অনিল সে, ডালি ভরি
আমি অনিলাম দুখ-বাদলের ফল ।
সুধালেম তারে, ‘যদি এ বদল করি,
হার হবে কার বল’ ।
হাসি কোঁড়কে কহিল সে সুন্দরী
‘এসো না বদল করি ।
দিয়ে মোর হার লব ফলভার
অশ্রুর রসে ভরা’ ।
চাহিয়া দেখিল মুখপানে তার
নিদ্রা সে মনোহরা ।

সে লইল তুলে আমার ফলের ডালা,
 করতালি দিল হাসিয়া সকৌতুকে ।
 আমি লইলাম তাহার ফুলের মালা,
 তুলিয়া ধরিছ বুকে ।
 ‘মোর হল জয়’ হেসে হেসে কয়
 দূরে চলে গেল ভরা ।
 উঠিল তপন মধ্যগগনদেশে,
 আসিল দারুণ ঝরা,
 সন্ধ্যায় দেখি তপ্ত দিনের শেষে
 ফুলগুলি সব ঝরা ।

হাসি কৌতুক ও অশ্রুবেদনার মধ্যে হাসির ক্ষণস্থায়িত্বই আলোচ্য গানটির ভাবার্থ। গানে মূল কবিতায় বক্তব্য অবিকৃতই আছে অথচ সংগীত রূপটির জন্ত গানটি পুনর্লিখিত করেছেন—

তার হাতে ছিল হাসির ফুলের হার কত রঙে রঙ-করা ।
 মোর হাতে ছিল দুখের ফলের তার অশ্রুর রসে ভরা ।
 সহসা আসিল ; কহিল সে সুন্দরী, ‘এসো-না বদল করি’ ।
 মুখপানে তার চহিলাম, মরি মরি, নিদয়া সে মনোহরা ।
 সে লইল মোর ভরা বাদলের ডালা, চাহিল সকৌতুকে ।
 আমি লয়ে তার নবফাগুনের মালা তুলিয়া ধরিছ বুকে ।
 ‘মোর হল জয়’ যেতে যেতে কয় হেসে, দূরে চলে গেল ভরা ।
 সন্ধ্যায় দেখি তপ্ত দিনের শেষে ফুলগুলি সব ঝরা ।

পূরবীর ‘পঁচিশে বৈশাখ’ কবিতাটির সংগীতরূপের কথাও এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য। ‘হে নূতন দেখা দিক আরবার’ কবিজন্মদিবসের এই গানটি পূরবীর বিখ্যাত কবিতারই অংশবিশেষ। অবশ্য এই সুরযোজনা কবির জীবনের সর্বশেষ সাংগীতিক কীর্তি। গীতবিতানের গ্রন্থপরিচয় থেকে প্রাসঙ্গিক অংশ উদ্ধৃত করছি—

“কবি বহুদিন পূর্বে (২৫ বৈশাখ ১৩২২) যে কবিতা (পঁচিশে বৈশাখ : পূরবী) লিখিয়াছিলেন তাহারই শেষ দিকের কতকগুলি ছত্র লইয়া, একটু-আধটু পরিবর্তন করিয়া, ইহার রচনা ও সুরযোজনা বাঙলা ১৩৪৮ সালের .২৩ বৈশাখ তারিখে ; কবির পরবর্তী জন্মদিবসোৎসবে গাওয়া হয়” ।

৮

শেষ বসন্তের মহয়ার মতই মহয়া (১৩৩৬) রবীন্দ্রনাথের প্রোঢ় বয়সের অভিনব প্রেমকাব্য। মহয়ার কবিতাগুলির সঙ্গে গানের সংযোগ নিবিড়, মহয়ার সৌরভ গীতবিতানে গভীরভাবে সংক্রামিত। মহয়ার কাব্যগীতিগুলি দুই ধরনের। কতকগুলি কবিতায় কবি স্মরণোজ্জনা করেছিলেন, যেমন পূর্ববর্তী অনেক কাব্যেই করেছেন। আবার কতকগুলি কবিতার ভাবের সঙ্গে কয়েকটি কাব্যগীতের গভীর ভাবৈক্য ও ভাষাগত ঐক্য দেখে বোঝা যায় গানগুলি কবিতারই ঈষৎ পরিবর্তন মাত্র এবং কবিতাগুলি গানের পূর্বাভাস মাত্র। কবিতায় স্মরণোজ্জিত হয়ে যথাযথ ও অবিকৃত রূপে গানে পরিণত হয়েছে এইগুলি—

বিজয়ী	বিরস দিন বিরল কাজ (ঈষৎ শব্দগত পরিবর্তন ঘটেছে)
প্রত্যাশা	প্রাঙ্গণে মোর শিরীষশাখায়
সন্ধান	আমার নয়ন তব নয়নের
বরণডালা	আজি এ নিরালোকুঞ্জে
নিবেদন	অজানা খনির নূতন মণিব
নির্ভয়	আমরা দুজনা স্বর্গখেলনা
গুপ্তধন	আরও কিছুক্ষণ না হয় বসিযো পাশে
অবশেষে	বাহির পথে বিবাসী হিয়া

আবার কতকগুলি কবিতা (এর মধ্যে পূর্ব শ্রেণীর স্মরণোজ্জিত কবিতাও আছে) অল্পভাবে গানে পরিণত হয়েছে। কবিতার নাম ও প্রথম ছত্র এবং কপাস্থরিত গানের প্রথম ছত্র পাশাপাশি দেওয়া হল—

(সন্ধান) আমার নয়ন তব নয়নের	আমার নয়ন তোমার নয়নতলে
(বরণডালা) আজি এ নিরালোকুঞ্জে	আমায় ক্রমো হে ক্রমো
(নিবেদন) অজানাখনির নূতন মণির	কাহার গলায় পরাবি গানের
(গুপ্তধন) আরো কিছুক্ষণ না হয় বসিযো	আরো একটু বসো তুমি
(মুক্তি) ভোরের পাখি নবীন আঁখি দুটি	চপল তব নবীন আঁখি দুটি
(উদ্ঘাত) অজানা জীবন বাহিনী	জানি তোমার অজানা নাহি গো
(পুরাতন) যে গান গাহিয়াছি	অনেক দিনের আমার যে গান

মহয়ার কবিতা ও গানগুলির পারস্পরিক তুলনা অত্যন্ত গ্রন্থের কাব্য-সংগীতগুলির তুলনায় কৌতূহলজনক। মহয়ার যে কবিতাগুলি মোটামুটি

যে কথা তোমার কোনোদিন আর হইনি বলা

নাহি জানি কারে বলিবারে করে উত্তলা ।

দখিনপবনে বিহ্বলা ধরা কাকলিকুঞ্জে হয়েছে মুখরা

আজি নিখিলের বাণীমন্দিরে খুলেছে দ্বার ।

‘শুশ্রূষনে’র সুরাশ্রিত কাব্যরূপ ‘আরো কিছুক্ষণ না হয় বসিয়ো পাশে’ এবং স্বতন্ত্র গীতরূপ ‘আরো একটু বসো তুমি আরো একটু বলো’ বক্তব্যের দিক দিয়ে এক হলেও দ্বিতীয়টি প্রথম রচনার বাহ্যাবলীভিত্তিক সংক্ষেপন মাত্র। কিন্তু ‘মুক্তি’ (ভোরের পাখি নবীন আঁখি ছুটি), কবিতার সঙ্গে গীতরূপ ‘চপল তব নবীন আঁখি ছুটি’ গানের কোনো ভাবসাম্য নেই। কবিতায় প্রভাতের বিহঙ্গকলগীত কেমন করে কবিকে নৈশগ্রহরেব দুর্গম চিন্তানিরুদ্ধ স্বপ্নজাল থেকে আলোক-ভাসিত কলধনিত মর্তমুক্তিকার বৃকে জীবনের চলচ্ছন্দে মুক্তি দিল তারই স্পন্দিত বিবরণ। গানে কবিতাব পঞ্চমাত্রিক ছন্দ এবং কিছু কথার পুনরাবৃত্তিমাত্র আছে—বক্তব্য সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র ও নূতন। গানটির বিষয় প্রেম। ভোরের পাখির বদলে দয়িতার (?) চপলনবীন নয়নদুটি কেমন করে প্রেমিকের মনে চাঞ্চল্য ছড়িয়ে দেয়, সেই চাঞ্চল্য বহির্জগতে ছড়িয়ে পড়ে, স্মৃতি উন্নীত করে, তারই রোমাঞ্চিত উপলব্ধি মাত্র। কবিতাটির তুলনায় গানে ‘তব’ শব্দ ব্যবহার করায় (চপল তব নবীন আঁখি ছুটি) এবং অন্ত্যন্ত অংশ অপরিবর্তিত রাখায় গানটি গভীরতাবাচক হয়ে ওঠেনি।

‘উদ্ঘাত’ (অজানা জীবন বাহিনী) কবিতাটির সঙ্গে গানটির (‘জানি তোমার অজানা নাহি গো’) ভাবগত কোনো বৈকল্য ঘটেনি। কেবল ভাষাই ক্রমশঃ পরিবর্তিত হয়ে গেছে। প্রেমিকের নিভৃতগোপন প্রেম কেমন করে তার দৃষ্টিতে প্রকাশিত হয়ে পড়েছে, তারই ত্রীভাসংকুচিত প্রকাশ, কবির সংগীতে তার অপ্রচ্ছন্নতার লঙ্কার উদ্ঘাতকাহিনীর সূক্ষ্ম ইতিহাস দুই রচনায় নিহিত।

‘পুরাতন’ কবিতাটি প্রথমে উদ্ধারযোগ্য—

যে-গান গাহিয়াছি কবেকার দক্ষিণ বাতাসে

সে গান আমার কাছে কেন আজ ফিরে ফিরে আসে

শরতের অবসানে। সেদিনের সাহানার স্বপ্ন

আজি অসময়ে এসে অকারণে করিছে বিধুর

মধ্যাহ্নের আকাশেরে ; দিগন্তের অরণ্যরেখার

দূর অতীতের বাণী লিপ্ত আছে অস্পষ্ট লেখায়,
 তাহারে ফুটাতে চাহে। পথভ্রান্ত ককণ গুঞ্জন
 মধু আহরিতে ফিরে, সেদিনের অরুণ বনে
 যে-চামেলিবল্লী ছিল তারি শূন্য দানসত্র হতে।
 ছায়াতে যা লীন হল তারে খোঁজে নিষ্ঠুর আলোতে।
 শীতরিক্ত শাখা ছেড়ে পাখি গেছে সিঁদুপারে চলি,
 তারি কুলাঘের কাছে সে কালের বিস্মৃত কাকলি
 বুধাই জাগাতে আসে। যে তারকা অস্তে গেল দূরে
 তাহারি স্পন্দন ও যে ধরিত্রী এনেছে নিজ সুরে।

এরই পাশে রূপান্তরিত গানখানি দ্রষ্টব্য—

অনেক দিনের আমার যে গান আমার কাছে ফিরে আসে
 তারে আমি শুধাই, তুমি ঘুরে বেড়াও কোন্ বাতাসে।
 যে ফুল গেছে সকল ফেলে গন্ধ তাহার কোথায় পেল,
 যার আশা আজ শূন্য হল কী সুর জাগাও তাহার আশে।
 সকল গৃহ হারালো যার তোমার তানে তারই বাসা,
 যার বিরহের নাই অবসান তার মিলনের আনে ভাষা।
 শুকালো যেই নয়নবারি তোমার সুরে কাঁদন তারি,
 তোলা দিনের বাহন তুমি স্বপ্ন ভাসাও দূর আকাশে।

কবিতাটি অষ্টাদশ মাত্রার প্রবহমান তানপ্রধান পথ্যারে রচিত চতুর্দশপদী।
 পুরাতন প্রেমস্মৃতির মধুর গুঞ্জন কবির সাতষটি বৎসর বয়সের প্রৌঢ় গ্রহণে
 ভেসে আসে, অতীতের সংগীতের ককণ রেশ বর্তমানের ধূসর দিবালোকে কোন
 হারা-দিনের ব্যর্থ ক্রন্দন জাগিয়ে তোলে—এই ভাবটি এই ক্ষুদ্রাযতন কবিতাষ
 বিষন্ন বৈরাগো ধ্বনিত। অবসিত যৌবনের প্রেমবেদনার বিপ্রলক স্মৃতি
 রবীন্দ্রনাথের কাব্যদিনান্তের একটি ব্যস্ত রাগিণী—পূরবী থেকে শেষলেখা
 পর্যন্ত এই স্মৃতিশাষিত প্রেমের নিকরায় আর্তনাদ ও নিবিষ্ট দীর্ঘশ্বাস স্তবকে
 স্তবকে স্তরে স্তরে শোনা যায়। স্বঃ ৩রাং ‘পুরাতন’ কবিতাষ কোনো এক প্রৌঢ়
 পৌষের (১৩৩৫) মধুর অপরাহ্নে কবির গানের সুরে ভেগে উঠেছিল সেই
 বিরহের চিরধূসর বেলাশেরে আকাশপটের ছবিখানি। পূরবীর সমসাময়িক
 পশ্চিমবঙ্গীয়া ডায়ারি-র যাত্রী অংশ পাঠ করলে দেখি এই সময় কবি তাঁর

অন্তান্ত সাহিত্যসৃষ্টির তুলনায় গানরচনাতেই বেশি অভিনিবিষ্ট হয়েছিলেন।
এবং সে গান অবিস্মরণীয় প্রেমেরই গান।

মহয়ার বন্দিনী কবিতায় (৫ কার্তিক ১৩৩৫) কবি লিখেছেন—

আজি আমার স্নরের মাঝে
দূরের ডানার শব্দ বাজে,
মেঘের পথিক গানে আমার এল প্রাণের কূলে,
বিরহেরই আকাশতলে নিল আমায় তুলে।
গানের হাওয়ায় নিকট মিলায় দূরে—
দূর আসে সেই হাওয়ায় প্রাণের নিকট অন্তঃপুরে।

এই গানের স্নরে ফিরে-আসা বিগত দিনের প্রেমস্মৃতির আবেদনই ‘অনেক দিনের আমার যে গান’ গানখানিতে গুঞ্জনিত হয়েছে। কবিতায় যা বিষম বিস্ময়, গানে তাই পুরাতন-স্মৃতি-উদ্দীপক কোনো গানের প্রতি জিজ্ঞাসার আকারে উচ্চারিত। মৌনীর বিস্ময় করুণ প্রশ্নে রূপান্তরিত হয়েছে। শেষ জীবনে যে পুরাতন গানের প্রত্যাবর্তন কবির সমগ্র জীবনকে নানা রঙে রঙিন করে তুলেছিল, হারানো স্মৃতির কণিকা সন্ধান করে অন্তিম গ্রহরগুলি তিনি ভরিয়ে তুলেছিলেন, কবিতায় সেই ভাবটি মন্থর ঔদ্যাগ্রে আর গানে আর্ত ক্রন্দনে, মুছিতপ্রায় আবেগে, আরক্তিম ব্যাখ্যায় অপরূপ হয়ে বেজেছে। ফিরে-আসা পুরাতন গানের স্মৃতির এই অসম্ভব প্রত্যাশার অব্যক্তবেদনা একটি অশ্রু-কম্পিত চরণে মুমূর্ষু আবেগে স্তম্ভিত হয়ে আছে। নিরাসক্ত চতুর্দশপদীটি ক্রন্দমান সংগীতে পরিণত হয়েছে। কবিতায় যা ছিল খোলা জানলার হু-হু-করা হাওয়া, গানে তাই হয়েছে ঝরঝর বর্ষণ।

৯

মহয়া ও সানাইয়ের (১৩৪৭) মধ্যবর্তী একাধিক কাব্যগ্রন্থে (বীথিকা, নবজাতক ইত্যাদি) কয়েকটি সংগীত আছে, সেইগুলি পরবর্তী একটি অধ্যায়ে আলোচনা করা হবে। মহয়ার পর সানাই কাব্যসংগীতের ক্ষেত্রে একটি বিশেষত্বপূর্ণ গ্রন্থ বলে সানাই কাব্যের আলোচনা আগে করতে চাই। সানাই রবীন্দ্রনাথের অন্তিম জীবনের কাব্য, বিদায়কালীন অন্তরাগে মুছাতুর, দিনাস্তবেলার শেষ ফসলে ভরা। সানাই কাব্যে রবীন্দ্রনাথের সংগীতপ্রতিভা আর একবার শেষ রাগিণীর সুররূপ উচ্ছ্বাসে পূর্ণ হয়ে উঠেছে, কবিতা ও সংগীত

একই সঙ্গে দেখা দিয়েছে। সানাইয়ের অনেক কবিতাকেই কবিরচনার প্রায় অল্প সময়ের ব্যবধানে গানে পরিণত করেছেন। সেই গানগুলি কবির জীবন-সায়াহির স্মৃতিভারে মধুর, শিথিল তাদের ভঙ্গি কবিতারই মত, অমুরাগে কম্পমান, বিষাদে অবনত। অল্প কোনো কাব্যে এতগুলি সংখ্যক কবিতা কখনই সংগীতে রূপান্তরিত হয়নি। গীতাঞ্জলি-গীতিমাল্যের কবিতাগুলি সংগীতই। কিন্তু সানাইয়ের কবিতা ও সংগীতের রূপরীতির মধ্যে পার্থক্য আছে। হৃদয় কবিতার ভিতর দিয়ে যে কথাটি কবি বলতে চেয়েছেন, তা সম্পূর্ণ বলা হয়নি, তাদের অব্যক্ত অনির্বচনীয় আবেদনকে আরও সূচীভেদ্য, আরও মর্যাদাসিক করে তোলার জগুই তাদের সঙ্গে সুরের প্রশাধন দিতে হয়েছে। এই জাতীয় কবিতা-সংগীতের রূপান্তরগুলির তালিকা প্রথমে প্রদেয়—

আসা-যাওয়া	ভাল সা এসেছিল এমন সে নিঃশব্দ চরণে
অনাবৃষ্টি	প্রাণের সাধন কবে নিবেদন করেছি
নূতন রঙ	এ ধূসর জীবনেব গোধূলি
গানের খেয়া	যে গান আমি গাই
বিদায়	বসন্ত সে যায় তো হেসে
যাবার আগে	উদাস হাওয়ার পথে পথে
পূর্ণা	তুমি গো পঞ্চদশী
রূপণা	এসেছিল ছারে ঘনবর্ষণরাতে
ছাষাছবি	আমার প্রিয়ার সচল ছাষাছবি
দেওয়া-নেওয়া	বাদল দিনের প্রথম কদম ফুল
রূপকথায়	কোথাও আমার হারিয়ে যাওয়ার
আহ্বান	জেলে দিয়ে যাও প্রদীপখানি
ব্যথিতা	জাগাঘো না ওরে জাগাঘো না
অধরা	অধরা মাধুরী ধরা পড়িয়াছে
দ্বিধা	এসেছিলে তবু আস নাই
আধোজাগা	রাত্রে কখন মনে হল
উদ্বেগ	তব দক্ষিণ হাতের পরশ
ভাঙন	কোন ভাঙনের পথে এলে
গানের জাল	দৈবে তুমি কখন নেশায় পেয়ে
মরিয়া	যেহ কেটে গেল আজি এ সকালবেলায়

গান	যে ছিল আমার স্বপনচারিণী
বাণীহারা	ও গো মোর নাহি যে বাণী
আত্মছলনা	দোষী করিব না তোমায়ে
কর্ণধার	ওগো আমার প্রাণের কর্ণধার

বিশ্বভারতী সংস্করণ রচনাবলীর ২৪শ খণ্ডে সানাই কাব্যের গ্রন্থপরিচয়ে সানাইএর গান সম্পর্কে মন্তব্য আছে—

“সানাই গ্রন্থের অনেকগুলি ছোটো ছোটো কবিতার স্বতন্ত্র সংগীতরূপ প্রচলিত আছে। কোথাও বা গান আগে রচিত হইয়াছে, কোথাও বা কবিতা। তুলনামূলক পাঠের উদ্দেশ্যে দ্বিতীয় সংস্করণ গীতবিতান হইতে কবিতাগুলির সংগীতরূপ নিয়ে যথাক্রমে উল্লিখিত হইল—

অনারুষ্টি (গান)	মম হৃৎকের সাধন যবে করিহু নিবেদন
নতুন রঙ	ধূসর জীবনের গোধূলিতে ক্লান্ত মলিন যেই স্মৃতি
এবং	ধূসর জীবনের গোধূলিতে ক্লান্ত আলোয় স্নান স্মৃতি
গানের থেয়া	আমি যে গান গাই জানিনে সে
অথরা	অথরা মাধুরী ধরেছি ছন্দোবন্ধনে
বাখিতা	ওরে জাগাঘো না 'ও যে বিরাম মাগে
বিদায়	বসন্ত সে যায় তো হেসে
যাবার আগে	এই উদাসী হাওয়ার পথে পথে
পূর্ণা	ওগো তুমি পঞ্চদশী
কুপণা	এসেছিহু দ্বারে তব আবরণাতে
ছায়াছবি	আমার প্রিয়ার ছায়া
দেওয়া-নেওয়া	বাদল দিনের প্রথম কদম ফুল
আহ্বান	এসো গো জেলে দিয়ে যাও
দ্বিধা	এসেছিলে তবু আস নাই
আধোজাগা	স্বপ্নে আমার মনে হল
উদ্বৃত্ত	যদি হয় জীবন পূরণ নাই হল
ভাঙন	তুমি কোন ভাঙনের পথে এলে
গানের জাল	দৈবে তুমি কখন নেশায় পেয়ে
মরিয়া	আজি মেঘ কেটে গেছে সকালবেলায়
গান	যে ছিল আমার স্বপনচারিণী

বাণীহার

বাণী মোর নাহি

আত্মছলনা

দোষী করিব না করিব না তোমারে”

রচনাবলী গ্রন্থপরিচয়ে প্রদত্ত এই তালিকায আসা-যাওয়া, রূপকথায় এবং কর্ণধার কবিতা তিনটির সংগীতরূপ সম্পর্কে কোনো উল্লেখ নেই কেন বোঝা যায় না।

‘অনারুণি’ কবিতাটিতে ধ্বনিপ্রধান ছন্দের যে পর্বগৌরব্য ছিল, গানটিতে তা আদৌ নেই—গানের ছন্দ শিথিল এবং এলোমেলো। মনে হয় কবিতার ভাবার্থটুকু মাত্র গ্রহণ কবে নতুন কবে গানটি রচিত হয়েছে। ‘নতুন রঙ’ কবিতাটির দুটি গীতরূপের পবিচয় পাওয়া যায়—একটি ছন্দে বাঁধা আর একটি ছন্দভ্রষ্ট, গতরূপের মত। দুটি গানেই মূল কবিতার ভাবান্তর ভাষা ও শব্দ মোটামুটি রক্ষিত। তবে ‘ধূসর জীবনের গোষ্ঠিলিতে ক্লান্ত আলোয় স্নান ছবি’ গানটি যেন তাব ছন্দোচ্চীন শিথিল ক্লান্তন্বের ভঙ্গিতে আরও করুণ, আরও মর্মস্পর্শ করে কবিব জীবনশেষের স্মৃতিভারাবনত হৃদয়বেদনাকে ফুটিয়ে তোলে।

‘গানের খেঁষা’ব কিছু কথা ‘আমি যে গান গাই জানিনে সে কার উদ্দেশে’ এই গানটিতে সামান্য পরিণতিত হয়েছে। লক্ষণীয় যে সানাই কাবোর এই গীতিকল্প কবিতাগুলিব অধিকাংশই প্রেমবিষয়ক এবং সে প্রেম কোনো অতীত স্মৃতির গুণ্ণরণ। ‘গানের খেঁষা’ কবিতার বাণীতে সেই মানসরূপিনী হৃদরিকার প্রতি কবিব মন্তব্য—

কছু আগে মনে আজও আসেনি এ জীবনে

গানেব খেঁষা সে মাগে আমার তীরে এসে, কার উদ্দেশে।

‘অধরা’ কবিতার অধরা মাধুরীও সেই অতীত কালের স্বপ্ন, নতুন কালের বেশে—

বিগত বসন্তের অশোকরক্তরাগে ওর রঙিন পাখা

তারই ঝরা ফুলের গন্ধ ওর অন্তরে ঢাকা।

অতীত স্মৃতির অধরা মাধুরীকে ছন্দোবদ্ধনে, গানের স্বে, গীতম্পন্দে বন্দী করার কথা পত্রপুটের ১৪সংখ্যক কবিতার শেষাংশেই কবি ঘোষণা করেছিলেন—‘যখন তুমি থাকবে না তখনও তুমি থাকবে আমার গানে’। তারই পরিণাম ‘অধরা মাধুরী ধরেছি ছন্দোবদ্ধনে’। কবিতার গীতরূপটি অবশ্য ফুলের তুলনায় অনেকখানি বদলে গেছে। কবিতার স্নান ছন্দোবদ্ধ গানে

প্রায় অন্তর্হিত হওয়ার গানটি একেবারে গজভঙ্গিম হয়ে পড়েছে। ‘ব্যথিতা’ কবিতাটিতে ষষ্ঠাত্মিক ধ্বনিপ্রধান ছন্দ পাওয়া যেতে পারে। কিন্তু তার গীতরূপের কোনোই ছন্দ নেই (ওরে জাগায়ে না)।

‘বিদায়’ কবিতাটি কিন্তু গীতরূপে আরও সাংকেতিক ও তাৎপর্যময় হয়ে উঠেছে। প্রিয়ার অন্তর্ধানপটে কবি আপনার জ্ঞান করুণনিঃস্ব সত্তার দীর্ঘ হাহাকার রচনা করেছেন এই গানে। অন্তরবির শেষরশ্মিপাতে উদ্ভাসিত যাত্রাতরঙ্গীর পাল যখন সঞ্চরমান দিগন্তের বুক থেকে ধীরে ধীরে অপসৃত হয়ে আসবে, তখন কবি আপন রাতের অন্তরালস্থিত কালিমা নিয়ে বসে থাকবেন ভাসান-খেলার শূন্য ঘাটে। কিন্তু কোন মূঢ় অর্থহীন সঞ্চয় নিয়ে? গানে সেই কথাটি অপরূপ করে বলা হয়েছে—

রইব একা ভাসান-খেলার নদীর তটে,

বেদনাহীন মুখের ছবি স্মৃতির পটে—

অবসানের অন্ত আলো তোমার সাথি সেই তো ভালো—

ছায়া সে থাক মিলনশেষের অন্তরালে।

এই ‘বেদনাহীন মুখের ছবিটি’ কত রূপে কত রঙেই না কবি ফোটাতে চাইছেন শেষ বয়সের স্মৃতিভারবাকুল কাব্যগুলিতে। দূর অতীতের ব্যবধানে যা নিরাসক্ত, শোক যেখানে শাস্ত, প্রিয়মুখ যেখানে তারকায রূপান্তরিত, সেই স্মৃতির অনাহত আক্রমণ পরবর্তী আরও অনেকগুলি গীতকল্প রচনায় সংক্রামিত। ‘যাবার আগে’ (উদাস হাওয়ার পথে পথে) অপেক্ষা তার গীতরূপটি (এই উদাসী হাওয়ার পথে পথে) আরও উৎকৃষ্ট এবং অনেকখানিই পরিবর্তিত। গানে অবশ্য মূলের ভাব পরিবর্তিত হয়নি। ‘পূর্ণা’ (তুমি গো পঞ্চদশী) কবিতার গীতিরূপ ‘ওগো তুমি পঞ্চদশী’তে ছন্দ নেই, কবিতাষ আছে। ‘রূপণা’ (এসেছিছু দ্বারে তব) কবিতার তুলনায় উৎকৃষ্ট। ‘ওগো তুমি পঞ্চদশী’ এবং ‘এসেছিছু দ্বারে তব’ দুটিই জাহ্নুয়ারি মাসে লেখা ও স্বর দেওয়া হয়েছে। অথচ দুটি গানই বর্ষাঋতু-পর্যায়ভুক্ত। বর্ষার কেতকী-বারি-স্বগন্ধি নবযৌবন ‘ওগো তুমি পঞ্চদশী’ গানে এবং প্রাণের ঘনবর্ষণ রাত্রের একটি বার্থাভিসারের বেদনা ‘রূপণা’ গানটিতে দীর্ঘশ্বাস ফেলে গেছে। সম্ভবত কোনো হারাদিনের কান্নাহাসির বর্ণনামিশ্রিত স্মৃতি কাজভোলা মুহূর্তের অলস ব্যত্যয়ন দিয়ে প্রোঢ় কবির মনে ঊকি দিয়ে গেছে। কেবল এই দুটি গানই নয়, সানাইয়ের অধিকাংশ কবিতাই স্মৃতিভারে বিষন্ন। ‘রূপণা’ কবিতায়

কবি কোনো কিছুনারীকে সম্বোধন করে আজ পুরাতন দিনের এক ব্যর্থ
অভিসারের জন্ত বিলাপ করেছেন—

কেন বাধা হল দিতে মাধুরীর কণা

হায় হায় হে কুপণা ।

তব যৌবনমাঝে

লাবণ্য বিরাজে,

লিপিখানি তার নিয়ে এসে তবু

কেন যে দিলে না হাতে ।

গানে এই আক্ষেপ আরও সূক্ষ্ম আরও অনির্বচনীয় হয়েছে—

কেন দিলে না মাধুরীকণা

হায়রে কুপণা ।

লাবণ্যলক্ষ্মী বিরাজে

ভূবনমাঝে

তারই লিপি দিলে না হাতে ।

‘পূর্ণা’ ‘কুপণা’ ইত্যাদি কবিতা ও গানে একটি নবযৌবনব্যাকুল নারীদেহের
ছায়াখানি বারবার কিশোর প্রেমের স্মৃতি জাগিয়ে তোলে বলেই একথা
অস্বীকার করা যায় না, এই সকল প্রেম-কবিতার স্মৃতিবাহিনী একই উৎস
থেকে উৎসারিত। শ্রামলীর ‘মিলভাঙা’র নাথিকা এবং ‘পূর্ণা’র পঞ্চদশী যে
পৃথক স্মৃতিলেখ নয তাতে কোনো সন্দেহ থাকে না। শ্রামলীর ‘মিলভাঙা’র
কবি লিখেছিলেন—

যখন তোমাকে দেখতে পাই মনে মনে,

দেখতে পাই ভূমি আছ

সেইদিনকার কচি যৌবনের মায়ী দিয়ে ঘেরা ।

তোমার বয়স গেছে থেমে ।

তোমার সেই বসন্তের আমের বোলে

আজও তেমনি গন্ধের ঘোষণা ।••

‘ছায়াছবি’ কবিতায় বর্তমানের আকাশপটে, বর্ষানিবিড় দিনের গ্রহরে
গ্রহরে, ঝট্টিসজল বিষণ্ণ নিশ্বাসে কবি তাঁর প্রিয়ার ছায়াছবি প্রত্যক্ষ করেছেন।
গান ও কবিতায় রূপান্তর সামান্যই। যেমন কবিতায় ‘আমার প্রিয়ার সচল
ছায়াছবি সজল নীলাকাশে’, গানে হয়েছে—

আমার প্রিয়ার ছায়া

আকাশে আজ ভাসে, হায় হায়।

ঝুঁটিসজল বিষণ্ণ নিশ্বাসে, হায় হায়।

‘মানসসুন্দরী’ কবিতায় দেহান্তরিত মানস সুন্দরী যেমন ধূপের গন্ধবাস্প হযে বিশ্বময় ব্যাপ্ত হয়েছিল এবং কবি তাকে ‘তোমারে দেখিতে পাই সর্বত্র চাহিষে’ বলে তার লোকান্তরিত সত্তাকে বিশ্বজনীন করে তুলেছিলেন, এও সেইরকম কোনো অমুভূতির পুনরাবৃত্তি। কিংবা এই ‘ছায়াছবি’ ‘ছবি’ কবিতারই রূপভেদ মাত্র। নয়নসম্মুখ থেকে তিরোহিত বলেই ‘তার স্থান যেন ‘নয়নের মাঝখানে’, আর সেইজন্মই

শ্রামলে শ্রামল তুমি নীলিমাশ নীল

আমার নিখিল

তোমাতে পেয়েছে তার অন্তরের মিল।

ঠিক একই কারণে—

বারিষবা বনের গন্ধ নিয়া

পরশহারা বরণমালা গাঁথে আমার প্রিয়া।

আমার প্রিয়া ঘন আশ্রয়ধারায়

আকাশ ছেয়ে মনের কথা হাবাস,

আমার প্রিয়ার আচল দোলে

নিবিড় বনেব শ্রামল উচ্ছ্বাসে।

এই সর্বাভূতটিক প্রেম কেবল বসাব মধ্য দিয়েই নয়, প্রকৃতির মধ্য দিয়ে কবি বারবার পেয়েছেন। প্রকৃতির সন্তান, জীবনেব পাত্র পাত্র, ঋতুর রঙ্গ-স্থলীতে সেই একই লাংগালক্ষ্যকে অনুভব করার শিরণ, ‘পরশহারা বরণমালা’ পরার রোমাঞ্চ, ‘বেদনাহীন মুখের ছবি’ স্পর্শ করার কাঁঠরতা—শেষ বয়সের গানে এই অনুভূতিগুলি শুদ্ধ শুদ্ধ দ্রাক্ষাকুঞ্জের মত বলে আছে।

‘দেওয়া-নেওয়া’ (বাদল দিনেব প্রথম কদমফুল) কবিতাটি গানে পরিবর্তিত হতে কবিতার পুস্তক ছন্দ পারিত্যাগ করেছে। এই নূতন গানটিতেও বর্ধার অনুষ্ণ আছে এবং এটিও জাহ্নবারিতে লেখা। গানটি ঋতুপর্যায়ের অন্তর্ভুক্ত হলেও প্রেমের গান, আবার এর বিষয়বস্তুও গান। প্রেমিকের দান, ঋতুর দাক্ষিণ্য, প্রকৃতির ফুলসম্ভার এইগুলি নশ্বর—এরাও একদিন ক্ষয় পায়। কিন্তু প্রেমকে অরূপ করে রাখে একমাত্র কবির সংগীত—‘স্বরের খেতের

প্রথম সোনার ধান’—এই তব্বই গানটিতে প্রকাশ পেয়েছে। আপনার সাংগীতিক সৃষ্টিকে প্রকৃতির প্রতিস্পর্ধী করে কবি আজ বেলশেষে ঘোষণা করে গেলেন—

এ গান আমার শ্রাবণে শ্রাবণে

তব বিশ্বতিশ্রোতের প্লাবনে

ফিরিষা ফিরিষা আসিবে তরগৌ বহি তব সম্মান।

মেঘের ছায়ায় অন্ধকারে ঢেকে-রাখা রবীন্দ্রনাথের বর্ষাসংগীত সম্পর্কে কবির এটো আত্মস্বীকারোক্তি এমন করে পূর্বযুগের গানে আমরা পাই না।

শেষ সপ্তকের একত্রিশ সংখ্যক কবিতায় বিপ্লব (বিগত-প্রেমিক?) কবির কয়েক মুহূর্তের অকর্মণ্য অবকাশে একদিন সন্ধ্যায় এক রহস্যময় অশরীরী সত্তার আবির্ভাব ঘটেছিল। আটবছর আগের স্পর্শ সে-ঘরের তাগুয়া ছড়ানো ছিল, তাব স্পর্শ লাগল ব্যতাসে, যখন ঠাং-নিং-গাওয়া ঘরের অন্ধকারে চুলেব অস্পষ্ট গন্ধ ফিরিয়ে আনল এক পুরাতন বেদনা, তাগুয়া উঠল ঝরঝর করে, দরজার পর্দা অস্থির হয়ে ছলতে লাগল, তখন কোনো নিশ্চিত সত্তাব আবির্ভাবের প্রতি সম্বোধনে কবি বললেন—

ওগো আজ তোমাব ঘরে তুমি এসেছ কি

মরণলোক থেকে

তোমার বাদামি রঙের শাড়িখানা পরে?

কিন্তু সে কল্পনাই মাত্র। শ্রামলীব ‘মিলভাণ্ড’ কবিতাব স্মৃতিও মনে পড়তে পাবে—

সেই তুমি আজ এই মেঘডাকা সন্ধ্যায়

যদি এসে এস আমাব সামনে

দেখতে পাবে আমাব চোখে

দিক-হারানো চাঁতনি

অজানা আকাশের সমুদ্রপাবে

নীল অরণ্যের পথে।

এখানে ‘যদি’ শব্দের ব্যবহারে স্পষ্টই বোঝা যাচ্ছে ‘মরণলোক হতে জীবনদ্বার দিয়ে’ একবার শেষবারের মত প্রিয়জনকে চোখে দেখার একটি খরখর-করা বাসনা কবির লোকস্প্রস্তু অস্তিত্বে প্রদীপের মত ছলছে। সানাইয়ের ‘আহ্বান’ কবিতা (জেলে দিয়ে যাও সন্ধ্যাপ্রদীপ) তারই এক বিশ্বয়কর বিরহগীতে

রূপান্তরিত (এসো গো জেলে দিয়ে যাও প্রদীপখানি)। অচ্যুত এখানেও বর্ষা, স্মৃতির ভূমিকা এখানেও লক্ষণীয়। দিনান্তের শেষপ্রহরে মধুময় পৃথিবীর ধূলিতে আপনাকে অল্পরঞ্জিত করে কবি যখন যাবার বীণায় অস্তিম মুছ'না তুলেছেন, তখনও স্মৃতির এ কী লীলা! অসম্ভবের এ কী অতুলনয়! কোন লুপ্ত দিবসের অন্ধকার আকাশ আজ অবনত হয়ে এল, নিম্নে এল শ্রাবণদিনের ঘনবর্ষণের স্মৃতি সঙ্গীহীন নিঃসঙ্গ প্রকোষ্ঠে—অশ্রুসিক্ত হৃদয়ে কবি কোন প্রিয়জনের অশ্রুত পদসঞ্চারের অহেতুক প্রত্যাশায় উৎকর্ণ রোমাঞ্চিত হয়ে উঠলেন। কার নীলাংগকের অঞ্চলছায়া তাঁর নির্জন অন্তরে কোন সুখরজনীর তৃষ্ণাতুর নিভৃত কামনা মেলে ধরল? বিরহের হৃদয়ভেদী কান্না ইমনের পর্দাকে ছিঁড়ে ছিঁড়ে, প্রান্তরের হাওয়ার মত হাহাকার-ভরা আর্তনাদ নিয়ে এমন একখানি গান রেখে না গেলে আমরা ভাবতেই পারতাম না রবীন্দ্রনাথের প্রেমসংগীত কী গভীর অতলান্ত সমুদ্রের আবগাঢ় বিষাদ দিয়ে নির্মিত!

সানাইয়ের 'দ্বিধা' ও 'আধোজাগা,' পূর্বালোচিত কবিতা-গানগুলির সহচর ও সমকালীন, সবদিক থেকেই পূর্ববর্তী গানগুলির সঙ্গে সমন্বয়ে গ্রথিত। 'আধোজাগা' কবিতা তথা গানটি পূর্ববীর অন্তহিতা কবিতাটিকে মনে পড়িয়ে দেয়, যদিও দুই রচনার উপকরণ ভিন্ন অভিজ্ঞতা বলেই মনে হয়।

'রূপকথা' কবিতার কাব্যরূপ ও গীতরূপ অভিন্ন। ডাকঘর অভিনয়োপলক্ষে তৃতীয় দৃশ্যে ফকিরবেণী ঠাকুরদাব ভূমিকায় স্বয়ং কবির এই গানটি গাইবার কথা ছিল।

'উদবৃত্ত' (তব দক্ষিণ হাতের পরশ করনি সমর্পণ) গানে হয়েছে 'যদি হাস জীবন পূরণ নাই হল মম'। গানটিতে কবিতার কথা বদলে গেছে, ভাবার্থ অপরিবর্তিত আছে। বিষয়বস্তুর দিক থেকে এটি প্রেমসংগীত, সে প্রেম যথারীতি বিরহভাবনাশ আতুর, বিরহবিপ্রলম্বে মুগ্ধ। কবির প্রোট দিনের ভাবনার প্রাঙ্গণে দূরকালের প্রিয়ার চকিতকণিক আলোছায়া যে আলিম্পন রচনা করে চলেছে, আজও তাই দিয়েই কবি সেই অপূর্ণ জীবনের উদবৃত্ত স্থগ খুঁজে পেয়েছেন। যে প্রেম পথের ধূলায় হারিয়ে গেছে, তা সত্যই হারায়নি, ভীকু বাসনার অঞ্জলিতে যতটুকু একদা পেয়েছিলেন, সেই তাঁর অসীম প্রাপ্তি—

দিবসের দৈন্তের সঞ্চয় সে যে যত্নে ধরে রাখি
সে যে রজনীর স্বপ্নের আয়োজন।

মনে পড়ে পূরবীর ‘কিশোর প্রেম’ কবিতাতেও কবি বলেছিলেন, কৈশোর-কালের অচরিতার্থ প্রেম না-বলা কথা কবির বর্তমানের স্বপ্নে-গানে আপন অর্থ কিছু খুঁজে পায়, কিছু থাকে স্বপ্নলোকে—

পারে যাওয়ার উধাও পাখি সেই কিশোরের ভাষা,
প্রাণের পারের কুলাষ ছাড়ি
শূন্য আকাশ দিল পাড়ি,
আজ এসে মোর স্বপন মাঝে পেয়েছে তার বাসা
আমার সেই কিশোরের ভাষা।

‘উদ্বুদ্ধ’ গানেও তাই বলা হয়েছে, সেই প্রেমস্মৃতি আজ দিবসের কর্মক্ষেত্র থেকে অপসারিত হয়ে ‘রজনীর স্বপ্নের আশোজনে’ পরিণত হয়েছে। এই স্বপ্ন-স্বরূপিণীর কথা কবির শেষ জীবনের একাধিক কবিতায় স্তন্যপায়িত পাই। ‘গান’ কবিতাটি এই স্বপ্নস্বরূপিণীর প্রতিই উদ্দিষ্ট—

যে ছিল আমার স্বপনচারিণী
এতদিন তারে বুঝিতে পারিনি।

‘নতুন রঙ’ কবিতায় কবি ধূসর জীবনের গোঘূলিতে যার ক্ষীণ উদাসীন স্মৃতি নিয়ে গুঞ্জনগীতি রচনার ঘোষণা করেছিলেন, ‘মানসী’ কবিতায় যে মানসীর মায়ামূর্তির কথা পাই, ‘মায়া’ কবিতায় তার স্বরূপটি আরও স্পষ্টভাবে দেখা গেল—

সহজেই ডাকি সহজেই রাগি দূরে
স্বরূপিণী তুমি
আকুলিয়া আছ পথ-খোওয়া মোর
প্রাণের স্বর্গভূমি।
নাই কোনো ভার নাই বেদনার তাপ,
ধুলির ধরায় পড়ে না পায়ে ছাপ।
তাই তো আমার ছন্দে
সহসা তোমার চুলের ফুলের গন্ধে
জাগে নির্জন রাতের দীর্ঘশ্বাস
জাগে প্রভাতের পেলব তারায়
বিদায়ের স্মিত হাস।

‘যে ছিল আমার স্বপনচারিণী’ গানটি এই কবিতাবলীর স্তরেই বাধা । মানসীর যুগে রচিত মায়ার খেলা-র ষষ্ঠ দৃশ্যে শাস্তার প্রতি অমরের একটি গান ছিল—

আমি কারেও বুঝিনে শুধু বুঝেছি তোমারে
তোমাতে পেয়েছি আলো সংশয়-আধারে ।
ফিরিয়াছি এ ভুবন পাইনি তো কারো মন,
গিয়েছি তোমারই শুধু মনের মাঝারে ।
এ সংসারে কে ফিরাবে কে লইবে ডাকি,
আজিও বুঝিতে নারি ভয়ে ভয়ে থাকি ।
কেবল তোমারে জানি বন্ধেছি তোমার বাণী
তোমাতে পেয়েছি কুল অকুল পাথারে ।

এই গানটিই ‘যে ছিল আমার স্বপনচারিণী’তে পবিণ্ডিত হয়ে কবির নতুন ন গানটো রূপান্তরিত মায়ার খেলা-র অন্তর্ভুক্ত হয়েছে । তবে মায়ার খেলার গানটির সঙ্গে সানাইয়ের গানটির স্তরে কোনো সাদৃশ্য নেই । কথাও আমূল রূপান্তরিত—এ স্বপনচারিণী শব্দের ব্যবহারেই তা প্রমাণিত । সানাইয়ের গানটির রচনাকাল ৮. ১২. ১৯৩৮ অব নতানাটা মায়ার খেলা রচনার তাবিখ ১৩৪ অগ্রহায়ণ পৌষ অর্থাৎ একই সময় । স্তুরা’ মনে হয় মায়ার খেলার গানটির সংশোধনকালেই সানাইয়ের গানটি লেখা হয় । বস্তুত সানাই কাব্যের অজ্ঞাত কবিতার ভাবান্তরসঙ্গেই নতুন গানটির সৃষ্টি—মায়ার খেলা সেই প্রেরণাব কাজ করেছিল ।

‘ভাঙন’ কবিতার সঙ্গে তার গীতরূপের অমিল সামান্য, তবে গানে ছন্দো-রূপটি তিরোহিত হয়েছে । কবি ভাঙনের পথে স্রষ্টাতে যার চরণপাতের স্পর্শে ধস্ত হয়েছেন, সেই খণ্ড স্মৃতিকে রক্তমণির হারে গাঁথবেন, গোপননিহৃত বেদনায় তাকে বন্ধে দোলাবেন । ‘গানের জাল’ কবিতা ও গানে পরিবর্তন অকিঞ্চিৎকর । এর বিষয়বস্তু ‘দেওয়া-নেওয়ার’ মত গান, তবে তা কবির গান নয়, অপরের গান (প্রেমিকার গান ?) । সেই গানে কবির হৃদয় অদৃশ্যে ভেসে যায়, চেনাদিনের ঠিক-ঠিকানা ভোলে । গানের টানা জালে কবি নিমেষ-নিহত খণ্ডকাল থেকে অসীম কালে উন্মোচিত হন । এই গানটির সঙ্গে সানাই কাব্যের ‘গানের স্মৃতি’ কবিতাও উল্লেখযোগ্য ।

‘বাণীহারা’ (ও গো মোর নাহি যে বাণী) কবিতাটির গীতিরূপান্তর ‘বাণী

মোর নাহি'। সানাইয়ের অনেকগুলি কবিতায় কবির প্রৌঢ় জীবনের শেষ প্রহরে ফুটে-ওঠা যে ধূসর বৈরাগ্য, রিক্ত নিঃসঙ্গতা ও অব্যক্ত হাহাকার লক্ষ্য করি, এই গানটি যেন তারই ঘনীভূত কারুণ্যের রূপ স্রের মাধ্যমে প্রকাশ করেছে। 'এসো গো জেলে দিয়ে যাও' গানটিতেই কবির অবসর বেলার বিজন ঘরের নিভৃত কোণ, পথে-চেয়ে-থাকা বিমূঢ় দৃষ্টি ছোটখাট দু'একটি ইঙ্গিতে ফুটে উঠেছিল। 'বাণী মোর নাহি'তে সেই নিঃস্বতার স্বগভীর যন্ত্রণা ভেঙে পড়তে চাইছে—

আমি অমা বিভাবরী আলোহার।

মেলিগা অগণ্য তারা

নিফল আশাব নিঃশেষ পথ বাহি।

অমরজনীর মত এই নিফল পথ-চাওয়া, আলোকলুপ্ত অন্ধকারে তুষারত অঙ্গুলি মেলে শূণ্যপানে চেবে থাকা—এমন অবাক-করা তুলনা রবীন্দ্রনাথের গানে দুলভ। অথচ এখানে শেষ পর্যন্ত এই নৈফল্য ও বাণীহীনতার ধিক্কারই বড় হয়ে দেখা দেয়নি। কারণ—

তুমি যবে বাজাও বাঁশি সুর আসে ভাসি

নীরবতার গভীরে বিস্মল বায়ে

নিদ্রাগমুদ্র পারাসে।

তোমারই স্রের প্রতিধ্বনি তোমারে দিই ফিরায়ে,

কে জানে সে কি পশে তব স্বপ্নের তীরে

বিপুল অন্ধকার বাহি।

'আত্মছলনা' কবিতাটিও গানে পরিণত হয়েছে এবং স্বার্থরীতি কবিতার ছন্দ গানে রক্ষিত হয়নি, ভাষাও বদলে গেছে। তবে দুটি রচনার বক্রব্য অবিকৃত আছে। অথচ কবিতাটি গানের আঙ্গিকেই রচিত।

সানাইয়ের 'আসা-যাওয়া' কবিতাটি (ভালবাসা এসেছিল এমন সে নিঃশব্দ চরণে) দুটি সংগীতে পরিণত হয়েছে। অবশ্য কোনটি ঠিক প্রাক্করূপ বলা কঠিন। মূল রচনাটি এইরূপ—

ভালবাসা এসেছিল এমন সে নিঃশব্দ চরণে

তারে স্বপ্ন হবেছিল মনে,

দিইনি আসন বসিবার।

বিদায় সে নিল যবে খুলিতেই দ্বার

শব্দ তার পেয়ে

ফিরায়ে ডাকিতে গেছে ধৈর্যে ।

তখন সে স্বপ্ন কায়াহীন

নিশাথে বিলীন,

দূরপথে তার দীপশিখা

একটি রক্তিম মরীচিকা । (২৮ মার্চ ১৯৪০)

রচনাবলী সংস্করণ সানাইয়ের গ্রন্থপরিচয়ের সাক্ষ্য আর একটি সমসাময়িক
গান এখানে উদ্ধার করা যাক—

নির্জনরাতে নিঃশব্দ চরণপাতে কেন এলে ।

দুয়ারে মম স্বপ্নের ধনসম এ যে দেখি—

তব কর্ণের মালা একি গেছ ফেলে ।

জাগালে না শিয়রে দীপ জ্বলে—

এলে ধীরে ধীরে নিত্রার তীরে তীরে

চামেলির ইঙ্গিত আসে যে বাতাসে লজ্জিত গন্ধ মেলে ।

বিদায়ের যাত্রাকালে পুষ্প-ঝরা বকুলের ডালে

দক্ষিণ পবনের প্রাণে

রেখে গেলে বলনি যে কথা কানে কানে—

বিরহবারতা অরুণ আভার আভাসে রাঙায়ে গেলে । (চৈত্র ১৩৪৬)

গ্রন্থপরিচয়ে বলা হয়েছে, “ইহাকে আলোচ্য কবিতার পূর্বপাঠ বলা সমীচীন না হইলেও ভাবের বিচারে পূর্বাভাস বলা চলে।” অবশ্য ভাবের দিক থেকে দুটি গানে পার্থক্যের খণ্ড গভীর, এখানে সে কথাও স্মরণীয় । প্রথম রচনা অর্থাৎ ‘ভালবাসা এসেছিল’ প্রেমের আকস্মিক আবির্ভাব-বিষয়ক । দ্বিতীয় রচনা অর্থাৎ ‘নির্জনরাতে নিঃশব্দ চরণ পাতে’ প্রেমিকার আবির্ভাব-বিষয়ক । তাছাড়া প্রেমের অপ্রত্যাশিত আগমন কবির কাছে আপন তাৎপর্য নিয়ে অহুভূত হয়নি, তার অন্তর্ধানপটেই কবির যথার্থ প্রেমের উপলব্ধি ঘটল—কিন্তু তখন সেই প্রেম স্বদূর-পর্যাহত । পলাতক প্রেমের জন্ম এই বার্থ হতাশা দ্বিতীয় রচনাতে নেই । প্রকৃতপক্ষে ‘আসা-যাওয়া’ কবিতার সংগীতরূপ এইটি—

প্রেম এসেছিল নিঃশব্দ চরণে ।

তাই স্বপ্ন মনে হল তারে—

দিইনি তাহারে আসন ।

বিদায় নিল যবে শব্দ পেয়ে গেছ ধৈর্যে ।

সে তখন স্বপ্ন কায়াবিহীন

নিশীথ তিমিরে বিলীন—

দূরপথে দীপশিখা রক্তিম মরীচিকা । (২৮ চৈত্র ১৩৪৬)

এটি কবিতার ভাষার সঙ্গে অভিন্ন, কেবল যথারীতি গানটি ছন্দ হারিয়ে বসে আছে ।

‘ওগো আমার প্রাণের কর্ণধার’ (কর্ণধার) কবিতাটি ‘কোনো সমকালীন গানে পরিণত হয়েছে একরূপ তথ্য রবীন্দ্ররচনাবলীর গ্রন্থপরিচয়ে নেই । তথাপি সানাই গ্রন্থের এই কবিতাটি এবং গ্রন্থপরিচয়ে প্রাপ্ত আলোচ্য কবিতার অনেকগুলি পাঠভেদ থেকে সহসা একটি অস্পষ্ট সন্দেহের উদয় হয় । এই ‘কর্ণধার’ কবিতার সঙ্গে কি ‘সমুখে শান্তিপারাবার’ এই বহুবিখ্যাত গানটির কোনো সম্পর্ক আছে ? ‘সমুখে শান্তিপারাবার’ গানটি ডাকঘর নাটকের জগ্নু লিখিত । রচনাতারিখ (৩ ডিসেম্বর ১৯৩৯), সানাইয়ে প্রকাশিত ‘কর্ণধার’ কবিতার একমাস পূর্বে । কিন্তু ‘মংপুতে রবীন্দ্রনাথ’ গ্রন্থে মৈত্রেয়ী দেবীর সাক্ষ্য থেকে স্পষ্টই দেখা যাচ্ছে কবিতারচনার প্রকৃত সূচনা তারও কয়েক মাস পূর্বে । ‘রূপকথা’ (কোথাও আমার হারিয়ে যাওয়ার নেই মানা) গানটিও ডাকঘর নাটকের জগ্নু লিখিত হয়েছিল । কথা ছিল কবি নব-পরিমলিত ডাকঘর নাটকের শেষ দৃশ্যে স্তম্ভ অমলের শিখরে ঠাকুরদার বেশে ‘সমুখে শান্তিপারাবার’ গানটি গাইবেন । শেষ পর্যন্ত অবশ্য নাটকটি মঞ্চস্থ হয়নি । কিন্তু আশ্রমবাসীদের সাক্ষ্যে জানা যায়, কবির ইচ্ছা ছিল তাঁর মৃত্যুর পর গানটি গীত হোক ।^{২২} সম্ভবত যে থেকে জাহ্নুয়ারি (১৯৩৯-৪০) মাসের মধ্যে ‘কর্ণধার’ কবিতাটি পরিবর্তিত হয়েছে এবং তারই মধ্যে গানটি রচিত হয়েছে । গানটির সঙ্গে ‘কর্ণধার’ বিষয়ক কবিতাগুলির ভাবসাদৃশ্যের বাধা হল, কর্ণধার কবিতাগুলির মধ্যে যে লীলার আভাস আছে গানটির শাস্তভক্তিরস তার প্রতিকূলতা করে । কিন্তু এ সন্দেহ ভিত্তিহীন । কারণ লীলার কর্ণধার কোন্ গভীর তাৎপর্ষ্যে কবিকে পরিচালিত করেন, কর্ণধার-সম্পর্কিত কবিতাগুলি একাদিক্রমে পাঠ করলেই তা বোঝা যাবে । কবিতাটি স্মরণ হয়েছিল মংপুতে, মৈত্রেয়ী দেবীর বিশ্রামকুঞ্জে, কবিতাটিও তাঁর আতিথেয়তার প্রতিই উৎসর্গিত ছিল । কিন্তু কবির অন্তর্লোকে কয়েকটি শব্দ কোন্ অদৃশ্যভাবনায় আর এক রহস্যকে প্রথবদল করেছে কে বলবে ? মৈত্রেয়ী দেবী নিজেই স্বীকার করেছেন যে মাত্র

একদিনের রদবদলেই কবিতাটি অন্তরূপ ধারণ করে—“এমনি করে পরিবর্তিত হতে হতে বেশ কয়েকদিন পরে সে এক সম্পূর্ণ অন্য কবিতা হয়ে দাঁড়াল।” পরিবর্তনের স্তরগুলিও ক্রমশ বিশেষ থেকে নির্বিশেষে, সীমা থেকে অসীমে, জীবন থেকে মহাঅনন্ত অকূলে ধাবমান। ‘ছুটির কর্ণধার’ তরুণী একরাত্রে হারিয়ে গিয়ে হয়েছিল ‘কে অসীমের লীলার কর্ণধার’। তারপর প্রবাসী ১৩৪৬ অগ্রহায়ণ সংখ্যায় মুদ্রিত রূপে এই ভাষা কি ‘সমুখে শান্তিপারাবারে’র নিকটবর্তী হয়ে ওঠেনি?—

লীলার কর্ণধার

জীবন নিজে মৃত্যুভাঁটাঘ

চলেছ কোন পার।

এই মৃত্যুভাবনা তো সানাইয়ে প্রকাশিত ‘কর্ণধার’ কবিতাতে স্পষ্টই—

বক্ষে যবে বাজে মরণভেরী

ঘুচিয়ে স্বরা ঘুচিয়ে সকল দেরি,

প্রাণের সীমা মৃত্যুসীমায়

স্বপ্ন হয়ে মিলাবে যায়,

উর্ধ্বে তখন পাল তুলে দাও

অস্তিম যাত্রার।

ব্যক্ত কর হে মোর কর্ণধার,

আধারহীন অচিন্ত্য সে অসীম অঙ্ককার।

লীলা দিয়ে যিনি জীবনে প্রেমের চাঞ্চল্য জাগান, তিনিই অসীমের পক্ষে কর্ণধার হয়ে জীবনমৃত্যু পরপারে নিয়ে যান—কর্ণধার কবিতাশুদ্ধ ও গানখানির বিবর্তনের এই স্তর অস্বীকার করা যায় না।

১০

প্রথম কৈশোরের অক্ষুট প্রতিভাবিকাশের কাব্য ‘শৈশবসংগীত’ (প্রকাশ ২৯ শে মে ১৮৮৪, ১২৯১) গ্রন্থের ভূমিকায় কবি লিখেছিলেন, “তেরো হইতে আঠারো বৎসর বয়সের কবিতাগুলি প্রকাশ করিলাম”। এই গ্রন্থের কয়েকটি রচনা রবীন্দ্রসংগীতরূপে পরিচিত। যথা

ফুলবালায় অশোকের গান

গোলাপ ফুল ফুটিয়ে আছে

দেখে যা দেখে যা দেখে যা লো

ছিন্নলতিকা

অপ্সরার প্রেম

প্রভাতী

কামিনী ফুল

লাজময়ী

সাধের কাননে মোর

সোনার পিঙ্গর ভাঙিয়ে আমার

স্তন নলিনী খোল গো আঁখি

ছি ছি সখা কী করিলে

কাছে তার যাই যদি (এটি ভগ্নহৃদয়ে
অনিলের মুখে ৭ম সর্গে আছে ; ভগ্নহৃদয়
শৈশবসংগীতের পূর্বেই প্রকাশিত হয়)

প্রেমমরীচিকা

গোলাপবালা

ভগ্নতরী

ও কথা বল না তারে কভু সে কপট না রে

বলি ও আমার গোলাপবালা

পাগলিনী তোর লাগি কী আমি করিব

বল ওই কথা বল সখা বল আর বার

প্রথম জীবনের যে কাব্যগুলিকে কবি তাঁর উত্তরকালের কাব্যগ্রন্থাবলী থেকে বহিষ্কৃত এবং কাব্যস্বত্বলোক থেকেই নির্বাসিত করতে চেয়েছিলেন, শৈশবসংগীত তারই অঙ্গতম। স্মৃতরাং এর গানগুলির প্রতিও কবির দুর্বলতা থাকার কথা নয়।

কিন্তু কবির প্রথম জীবনের গানগুলিতে রাগভঙ্গিম কাব্যগীতির এক প্রকার পেলব মাদুর্য ও নিষ্পাপ সৌকুমার্য রবীন্দ্রসংগীতজিজ্ঞাসুর কাছে পরম আদরণীয়। এই গানগুলির স্মরণ সম্পূর্ণ হারিয়ে যায়নি, কয়েকটি উদ্ধার করা হয়েছে। হৃদয়-ভাবনার বাষ্পাচ্ছন্ন প্রকাশ, অমুরাগ ও প্রেমচেতনার বিহ্বলতা, ভাবপ্রকাশের এক প্রকার সারল্য গানগুলিকে বড়ই মনোরম করেছে। এই কাব্যগীতগুলি রচনাকালে বাঙলা সংগীতের ক্ষেত্রে যাদের অপ্রতিহত প্রভাব সেই কবিগান-যাত্রা-পাঁচালি-টপ্পার দ্বারা অভিভূত না হয়ে নিজস্ব একপ্রকার নূন্ব কোমলতা ও স্পর্শকাতর কৈশোর-সারল্য ফুটিয়ে তোলার রোমাঞ্চিক পটুতা এদের মধ্যে পাওয়া যায়।^{২৩}

শিশু (১৩১০) কাব্যগ্রন্থে কবির দু-একটি সংগীত ভাবৈকস্মৃত্তে স্থান পেয়েছে। শিশুর 'খেলা' কবিতা (তোমার কটিতটের খটি কে দিল রাঙিয়া) রবীন্দ্রনাথের বাৎসল্য রসের বিরল সৃষ্টি। এরই একটি সংক্ষেপিত অংশে স্মরণযোজনা করে কবি ১৩৩৮ সালের 'গীতোৎসব' (২৮ ২৯ ৩১ ভাদ্র, ১ আশ্বিন) উপলক্ষে 'বালক নটের নৃত্যসহযোগে' রূপদান করেছিলেন। সংগীতটিতে মূল কবিতার কেবল প্রথম দ্বিতীয় ও চতুর্থ স্তবক গৃহীত। 'নবীন অতিথি' (ওহে নবীন

অতিথি তুমি নতুন কি তুমি চিরন্তন।) গানটি ইতিপূর্বে কোনো এক সময়ে নবজাতকের অভির্না উপলক্ষে রচিত, শিশুতে ‘গান’ রূপেই উল্লিখিত (গীত-বিতানে আত্মগীতিক পর্দায়ভুক্ত)। সম্ভবত আপন কন্ঠার জন্মতিথিই এই গানটির প্রেরণা ছিল।

‘ফুলের ইতিহাস’ নামে শিশুতে দুটি কবিতা আছে (যা মূলত একটি কবিতা) — ‘বসন্ত প্রভাতে এক মালতীর ফুল’ এবং ‘তরুতলে ছিন্নবৃন্ত মালতীর ফুল’। দুটি বহুপূর্ব যুগের গান, রুদ্রচণ্ড নাট্যকাব্যের অন্তর্গত (১২৮৮) এবং ‘রবিচ্ছায়া’র সংকলিত, শিশুতে সংক্ষেপিত। যে যুগে সঙ্কটকৈশোর-অতিক্রান্ত কবি ফুলের প্রতি অত্যধিক আকৃষ্ট ছিলেন, ফুলের ভাষায় পুষ্প-কোমল প্রেমের মনোভাব ব্যক্ত করতেন, গান দুটি সেই কোমলপ্রাণ যুগের মূদ্রা-চিহ্ন। ‘আশীর্বাদ’ (ইহাদের করে আশীর্বাদ) নামে শিশুর এই সমাপ্তি-কবিতাটির উপর আংশিক হ্রস্বপর্ণ করে গানে পরিণত করা হয়েছিল। গানে কবিতাটির প্রথম কয় পংক্তি এবং শেষ স্তবকটি মাত্র রক্ষিত। কবিতাটি সর্বপ্রথম কড়ি ও কোমলে ১২৯৩ সালে মুদ্রিত হয়। সম্ভবত তারই কাছাকাছি সময়ে হ্রস্ব যোজিত হয় এবং ব্রহ্মসংগীতরূপে ব্রাহ্মসমাজের শিশুমঙ্গল কোনো অত্মগীতনে গাওয়া হয়।

বনবাণী (১৩৩৮ আশ্বিন) বৃক্ষবন্দনা বৃক্ষস্তব ও তরুপ্রশস্তির অপরূপ কাব্য। প্রকৃতি-আশ্রমের এই শকুন্তলা কন্ঠার প্রতি রবীন্দ্রনাথের সহমর্মিতা আবাল্য। বনবাণী কাব্যে কবি তাই তাঁর পরিণত বয়সের বৃক্ষরোপণ উৎসব উপলক্ষে রচিত দুটি গান ‘মরুবিজয়ের কেতন উড়াও হে শূন্যে’ এবং ‘আয় আমাদের অগ্ননে অতিথি বালক তরুদল’ অন্তর্ভুক্ত করেছেন। ধরণীর শ্রামলতার প্রতি এমন হৃদয়রসের গীতোৎসার সম্ভবত কোনো আধুনিক ভাষায় হয়নি। দুটি গান ভাষায় ছন্দে আবেগে অপরূপ দুটি কাব্যসংগীত, স্বাক্ষর তরুস্তব।

পরিণেশ কাব্যের (১৩৩৯ ভাদ্র) সংযোজন অংশে (বিশ্ভারতী সংস্করণ রবীন্দ্র রচনাবলী ১৫শ খণ্ড) সমকালীন কয়েকটি কবিতা মুদ্রিত হয়েছে—যার মধ্যে তিনটি সংগীত আছে। সংগীতে রূপান্তরীভবনের পূর্বে কবিতারূপগুলি যথাক্রমে—

প্রবাসী

বুদ্ধজন্মোৎসব

নৃতন

পরবাসী চলে এসো ঘরে

হিংসায় উন্নত পৃথ্বী

আমরা খেলা খেলেছিলাম

‘পরবাসী চলে এসো ঘরে প্রবাসী পত্রিকার পঞ্চবিংশতি বর্ষপূর্তি উপলক্ষে’ কবিপ্রদত্ত আশীর্বাণী, উক্ত পত্রিকার ১৩৩৩ বৈশাখ সংখ্যায় প্রকাশিত হয়েছিল। এই কবিতাটি দ্বিখণ্ডিত করে কবি দুটি গান রচনা করেন—‘পরবাসী চলে এসো ঘরে’ এবং ‘এসো এসো প্রাণের উৎসবে’। মূলকবিতার প্রথম দুই চরণে ‘পরবাসী’ গানের প্রথম দুই চরণ গঠিত। কিন্তু গানের পরবর্তী তিন পংক্তি গৃহীত হয়েছে কবিতার তৃতীয় স্তবকের শেষ তিন চরণের দ্বারা। কবিতার দ্বিতীয় স্তবকের দু চরণে গানের সঞ্চারী রচিত এবং গানের শেষ চরণগুলি কবিতার চতুর্থ স্তবক থেকে নেওয়া। শুধু ‘পরবাসী বাহিরে অস্তরে’ কবিতার এই চরণটি গানে হয়েছে ‘নির্বাসিত বাহিরে অস্তরে’। ‘পরবাসী চলে এসো ঘরে’ গানে রূপান্তরিত হওয়ার পূর্বে আরও কয়েকটি পাঠান্তর আছে। এই কবিতার সপ্তম স্তবকে আছে—

এসো এসো মাটির উৎসবে

দক্ষিণ বায়ুর বেগুরবে

কবি ‘মাটির’ শব্দ পরিবর্তিত করে এবং আরও কয়েকটি শব্দ ঈষৎ বদল করে এবং শেষ স্তবকটি বর্জন করে ‘এসো এসো প্রাণের উৎসবে’ গানটি রচনা করেছেন। প্রথম গানটি গীতবিতানের বিচিত্র এবং দ্বিতীয়টি আনুষ্ঠানিক পর্যায়ের অন্তর্গত।

বুদ্ধজন্মোৎসব উপলক্ষে লিখিত ‘হিংসায় উন্নত পৃথ্বী’ রবীন্দ্রনাথের সুবিখ্যাত মানব-কল্যাণসংগীত, নটীষ পূজায় ব্যবহৃত। কক্কাঘন মহামানব বুদ্ধের বাণী কবিজীবনকে গভীরভাবে প্রভাবিত করেছিল। আর্ত স্বার্থজটিল রক্তকলুষ পৃথিবীতে বুদ্ধদেব-প্রচারিত মৈত্রী ও কক্কাঘন মন্ত্র উচ্চারণে কবির আকুলতা এই অবিস্মরণীয় সংগীতের প্রতিটি সুরময় বর্ণে ধ্বনিত হয়েছে।

‘নৃতন’ কবিতাটির সংগীতরূপ ও কাব্যরূপে কেবল চরণ-স্তবকের-স্থান পরিবর্তন ঘটেছে, শেষ স্তবকটি বর্জিত হয়েছে। মূল কবিতার দ্বিতীয় স্তবকের দ্বারা গানের আরম্ভ—‘দূর রজনীর স্বপন লাগে আজ নৃতনের হাসিতে।’ এই কবিতায় কবির বক্তব্য জন্মজন্মান্তর-বাহিত প্রেম-প্রণয়-সখ্য যুগে যুগে নৃতন বেশে আত্মপ্রকাশ করে। ক্ষণিকার ‘আমি যদি জন্ম নিতেম’ এবং পরবর্তী-কালে লিখিত ‘যখন পড়বে না মোর পায়ের চিহ্ন’ এই কবিতার ভাবগ্রন্থিভেই বাঁধা।

বিচিহ্নিতার (১৩৪০ জ্যৈষ্ঠ) একটিমাত্র কবিতা ‘ঝাঁকড়া চুল’ (ঝাঁকড়া

চুলের মেয়ের কথা কাউকে বলিনি) গানের আঙ্গিকে রচিত নয়। কবির একটি চিত্র অবলম্বনে রচিত এটি একটি লঘুরসের ছড়া মাত্র। কবি এটিকে সুর দিয়ে গানে পরিণত করেছিলেন, এই তথ্যটি কৌতুকপ্রদ এবং কৌতুহলোদ্দীপক। কারণ সমগ্র সুবিপুল রবীন্দ্রসংগীতে এই জাতীয় কবিতার তুলনা নেই। গীত-বিতান থেকে জানা যায়—“শুনা যায় কৃষ্ণকলি আমি তারেই বলি কবিতায় সুর দিবার সমসময়েই (বর্ধাসঙ্গল ১৩৩৮) কবি এই রচনাটিতেও সুর দেন।” সম্ভবত এটিতে বাউলাঙ্গের সুর অর্পণ করা হয়েছিল।

পূর্ববীষুগ থেকে শেষ জীবন পর্যন্ত রবীন্দ্রনাথের কাব্যগ্রন্থাবলীতে গানের ধারা কমে এসেছে। এই যুগে গানের প্রকাশ ঘটেছে স্বতন্ত্র পথে। শাস্তিনিকেতনকে ঘিবে কবির উৎসব-আনন্দানুষ্ঠানের ধারাবর্ষণ যেমন বছরের পর বছর প্রবল হয়েছে, তেমনি জেগেছে সংখ্যাভীত হিল্লোলে গানের অঙ্কুর। গানে গানে কবির বন্ধন ঘুচে গেছে, গানের ভেলায় পূর্ণ হয়েছে প্রাণের আশা-আকাজক্ষা। ঋতুর বর্ণালীম্পানে গানের জোয়ার এসেছে ক্ষণে ক্ষণে, পুরাতন দিনের স্মৃতিভার স্রের মাগাজাল হাথে উথলে উঠেছে। আশা-যাওয়ার পথের ধারে গান গাইবার আব বিরাম ছিল না কবির। সেইসঙ্গে তাঁর কাব্যধারাও চলেছে সমান্তরাল বেগে, নানারূপে, ঋতুবদলে, লগ্নবদল-পালাবদলের ছাড়-পত্রে। তাই এই যুগে গানের প্রকাশক্ষেত্র স্বতন্ত্র—কখনো ঋতুরঙ্গ কখনো নৃত্য-নাট্য-গীতিনাট্য। তাই এইকালে কাব্যগ্রন্থে গানের আয়োজন কম। তবে এই পর্ব থেকে আর একটি বিশিষ্টতা চোখে পড়ে। কবি প্রায়ই কোনো না কোনো কবিতাকে গানে পরিণত করার জ্ঞাত কবিতার সংক্ষেপসাধন করেছেন, রূপান্তরিত করেছেন। সানাই কাব্যে এই জাতীয় দৃষ্টান্ত ইতিপূর্বে দেওয়া হয়েছে।

বীথিকা (১৩৪২ ভাঙ্গ) কাব্যে কয়েকটি পরিচিত বর্ধাসংগীত কবিতা হিসাবে স্থান পেয়েছে। এইগুলিতে অবশ্য কবিতার রূপান্তর ঘটিয়ে গান করা হয়নি, সংগীতগুলিকেই কাব্যমর্ষাদায় বীথিকার অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছে। রচনা-কালীন নৈকট্যই তার একমাত্র কারণ। সেগুলির তালিকা—

ছবি	একলা বসে হেরো তোমার ছবি
প্রতীক্ষা	আজি বরিষণমুখরিত শ্রাবণরাত্তি
বাদলসঙ্ঘা	জানি জানি তুমি এসেছ এ পথে
বাদলরাজি	কী বেদনা মোর জানো
অভাগত	মনে হল যেন পেরিয়ে এলেম

‘ছবি’ কবিতাটি একটি চিত্রদর্শনে রচিত বলে প্রচারিত এবং কবিতার উপর পরে সুর দেওয়া হয়েছে। অগ্নিশূলি সুরের সহযোগিতাতেই সৃষ্ট হয়েছে (বীথিকা ‘গান’ রূপে উল্লিখিত)। ছবি ব্যতীত অগ্নি গানগুলি বর্ষার অনুষ্ণে ও আবহে শীকরসিক্ত, কবির বর্ষামঙ্গলের উৎসবসংগীত—যদিও সব কটি গানের মধ্যেই বর্ষাবিরহ, মিলনোৎকর্ষা, অভিসারোদ্বেগ ও নিষ্ফল প্রতীক্ষার সুর কবির পূর্বরচিত বর্ষাগীতগুলির সঙ্গেই তুলনীয়। ১৩৪২ সালের শ্রাবণে উদ্ঘাষিত বর্ষামঙ্গল অল্পষ্টানে এই গানগুলি পরিবেশিত হয়েছিল কিন্তু তার পূর্বে অথবা পরে গানগুলির ভাষাগত কিছু পরিবর্তন হয়েছে। উভয়বিধ পাঠান্তরই গীতবিতানে সংকলিত আছে। ‘কী বেদনা মোর জান সে কি তুমি জান’ গানটি সম্পর্কে গীতবিতানের গ্রন্থপরিচয়ে উল্লিখিত আছে—

“বীথিকা ‘মুদ্রিত এই গানের রচনা ২৮ শ্রাবণ ১৩৪২। শ্রাবণের প্রথম সপ্তাহে কবির পরম স্নেহভাজন দিনেন্দ্রনাথ ঠাকুরের সহসা মৃত্যু হয়। স্বভাবতই মনে হয় যে, সেই ‘সকল নাটের কাণ্ডারী, আমার সকল গানের ভাণ্ডারী’ আত্মবন্ধুর অশ্রুগুচস্বৃতি ১৩৪২ বর্ষামঙ্গলের সমকালীন এই রচনায় মিলিয়া মিশিয়া আছে।”

অবশ্য এই রচনাকালীন হেতু না জানলেও প্রেমের গান হিসাবেও ‘কী বেদনা মোর জানো’ গানটিকে গ্রহণ করা যায়।

নবজাতক (১৩৪৭ বৈশাখ) কাব্যের ‘উদ্বোধন’ কবিতার (প্রথম যুগের উদয়দিগঙ্গনে) উপর সুর যোজনা করা হয় এটিকে কবি তাঁর গীতবিতানের ভূমিকারূপে স্থাপন করেন। ১৯৩৮ সালের ১৩ অক্টোবর কবিতাটি প্রথম কুড়ি ছত্র লেখা হয়েছিল, সমগ্র অংশের রচনাকাল কবিতায় আছে ২৬ বৈশাখ ১৩৪৫। গীতবিতানে প্রথম কুড়ি ছত্রই সংগীতরূপে গৃহীত হয়েছে। সংগীত-পিপাসা সৃষ্টির আদি লগ্ন থেকেই প্রকাশপিয়াসি ধরিজীর বনে বনে, উষার শিশিরস্নানে, আলো-আঁধারের আনন্দবিলসে নিহিত। তারই রাগিণী এই ব্যাকুলিত বহুধরায়, নীলিমার পেলব সীমায়, কবির চকিত প্রাণে, জনতার মধ্যে নিঃসঙ্গতায়, নবপরিচয়ের বিরহব্যথার ক্ষণে ক্ষণে ঘনিষে গুঠে। সেই সংগীতই কবির গীতসৃষ্টির মধ্যে ধ্বনিত, কবি সেই নবসৃষ্টির কবিরই প্রতিনিধি। ‘বিস্মল প্রাণে সংগীত-সৌরভে দূর আকাশের অরুণিম উৎসবে’ কবি তাঁর গানের মধ্য দিয়ে অবাধ আলোর লিপি বহন করে এনেছেন। কবির গীতভূমিকা যথার্থই তাঁর গীতসৃষ্টির উদ্ভাসন।

নবজাতকের সমসাময়িক প্রহাসিনী কাব্যে (১৩৪৭ বৈশাখ) একটি মাত্র সংগীত আছে—সুসীম চা চক্র (হায় হায় হায় দিন চলি যায়) । চাম্পূহচক্ল-চাতকদলের প্রতি কবির এই সকৌতুক গীতার্থ্য সম্বন্ধে উল্লেখযোগ্য আলোচনা ও পশ্চাদবর্তী ইতিহাস রবীন্দ্রজীবনীতে পাওয়া যাবে ।

রোগশয্যাগ (১৩৪৭ ফাল্গুন) কাব্যের ৩য় কবিতার (‘একা বসে আছি হেথায়’) প্রথম দুটি পংক্তি বর্জন করে কবি এটিকে গানে পরিণত করেছিলেন—‘যারা বিহান-বেলায় গান এনেছিল আমার মনে ।’ গীতবিতান গ্রন্থপরিচয়ে প্রদত্ত তথ্যমুসারে জানা যায় যে, ৩ নভেম্বর ১৯৪০ তারিখের প্রভাতে কলকাতা বেতারকেন্দ্রে থেকে রবীন্দ্রসংগীতের একটি বিশেষ অনুষ্ঠান প্রচারিত হয়েছিল । সেই অনুষ্ঠানে আপন গান শুনেই কবির শ্রুতিলোক সম্ভবত আবেগে উন্নীত হয়ে ওঠে এবং কবি উক্ত গানটি রচনা করেন । গীতবিতান গ্রন্থপরিচয় মতে, “এই বৎসর ২৭ সেপ্টেম্বর তারিখে কালিম্পাঙে কবি নিদারুণভাবে পীড়িত হইয়াছিলেন, কলিকাতায় আসিয়া রোগমুক্তির পর ৩০ অক্টোবর একটি কবিতা রচনা করেন : ‘একা বসে আছি হেথায়’ । ‘যারা বিহান বেলায় গান এনেছিল আমার মনে’ উল্লিখিত রচনারই গীতরূপ বলা যায় ।”

কবিতা ও গানের মধ্যে প্রথম স্তবকের ভাষায় ঈষৎ পরিবর্তন ঘটেছে । কবিতাটির সূচনা এইরূপ—

একা বসে আছি হেথায় যাতায়াতের পথের তীরে
যারা বিহান-বেলায় গানের খেয়া আনল বেয়ে প্রাণের ঘাটে
আলো-ছায়ার নিত্যনাটে
সাঁঝের বেলায় ছায়ায় তারা মিলায় ধীরে ।

গানে এই অংশ হয়েছে—

যারা বিহান-বেলায় গান এনেছিল আমার মনে
সাঁঝের বেলায় ছায়ায় তারা মিলায় ধীরে ।

একা বসে আছি হেথায় যাতায়াতের পথের তীরে ।

গীতবিতানের গ্রন্থপরিচয় অনুসারে কবি কলকাতা বেতারকেন্দ্রের রবীন্দ্র-সংগীতের অনুষ্ঠান শুনে গানটি রচনা করেন । উক্ত অনুষ্ঠানের তারিখ ৩ নভেম্বর ১৯৪০, কিন্তু কবিতার তারিখ ৩০ অক্টোবর ১৯৪০ । অর্থাৎ অনুষ্ঠানের পূর্বেই কবি যারা বিহান-বেলায় কবির প্রাণের ঘাটে গানের খেয়া বয়ে এনেছিল তাদের কথা স্মরণ করেছেন । সুতরাং কবিতার ভাষা পূর্বেই নির্ধারিত, রবীন্দ্র-

সংগীতের অল্পাধিকার শুনে সে ভাষা লিখিত হয়নি। তবে কবিতাটিকে গানে পরিণত করার প্রেরণা উক্ত অল্পাধিকার শুনে পেয়ে থাকতে পারেন। কবির জীবনে বিহান-বেলার গীতোদ্ভেদকারীদের স্মৃতির আলোছায়া প্রোঢ় মনের উপর বহুদিন ধরেই কল্পনাবেশ রেখে গেছে, পূর্ববীর যুগ থেকেই আমরা তার আলোচনা করেছি। এই গানে কবি তাঁর প্রথম বয়সের ভালোবাসার স্মৃতি, স্বরহারা ব্যথা, তাপহারা বিশ্বাসের প্রতি শেষ নৈবেদ্য সমর্পণ করলেন।

শেষ লেখা কবির মৃত্যুপূর্ব কয়েকটি বিচ্ছিন্ন কবিতার সংকলন, কবির মৃত্যুর পর প্রকাশিত হয়। এই গ্রন্থে সংকলিত কবিতাগুলির মধ্যে তিনটি গানরূপে গৃহীত—

১ সমুখে শান্তিপারাবার

৩ ওরে পাখি থেকে থেকে ভুলিস কেন স্বর

৬ ঐ মহামানব আসে

সমুখে শান্তিপারাবার গানটি সম্পর্কে নানাই কাব্যের কণ্ঠধার কবিতা প্রসঙ্গে ইতিপূর্বে আলোচিত হয়েছে। ‘ওরে পাখি থেকে থেকে ভুলিস কেন স্বর’ কবিতাটির একটি গীতরূপ পাওয়া যায় গীতবিতানে ‘পাখি তোর স্বর ভুলিস নে।’ গীতবিতান গ্রন্থ পরিচয়মতে গানটি পূর্ববর্তী, “পরে কবিতায় পরিবর্তিত হইয়া শেষ লেখার তৃতীয় কবিতারূপে মুদ্রিত আছে”।

‘ঐ মহামানব আসে’ কবির শেষ জীবনের সর্বশ্রেষ্ঠ সংগীত। শ্রীসৌম্যেন্দ্রনাথ ঠাকুরের অহুরোধে কবি মানবসাধারণের অভ্যুত্থান সম্পর্কে এইটি রচনা করেন ১ বৈশাখ ১৩৪৮ তারিখে। সভ্যতার সংকটে কবি তাঁর জীবনের সর্বশেষ ভাষণে অপরায়েয় মহুশ্যের উপর অবিচল আস্থার কথা বিশ্ববাসীর কাছে ঘোষণা করে যান। সেই মানবাত্মার অভ্যুদয় যুগে যুগে কালে কালে ইতিহাসের রক্তাক্ত বন্ধুর পথে, এই গানেও কবি তাই জানিয়ে গেলেন। মহামানব মহাকবি বিদায়ের শেষ লগ্নে মানবঅভ্যুদয়ের যে মহামন্ত্র রচনা করলেন, তাও ঐতিহাসিক ঘটনা হয়ে থাকবে।

১। প্রজাতন্ত্রসংগীতে গান শব্দটির ব্যবহার ৫৪ বার। ‘নিষ্ঠাবের স্বপ্নজঙ্গ’ কবি বলেছেন, ‘এত কথা আছে এত গান আছে এত প্রশ্ন আছে মোর’। কড়িও কোমলের ‘প্রাণ’ কবিতায় আছে—

তোমরা ভুলিবে বলে সকাল বিকাল

নব নব সংগীতের কুহুম মুটাই।

২। চিঠিপত্র ৫ম, পৌষ ১৩৫২ পৃ ১৩২ : পত্রের তারিখ ২১'বে ১৮৯০

৩। প্রথম প্রকাশ ভারতী ১২৯০ ভাদ্র, ১৩০৪-এ স্বরলিপি-গীতিমালার প্রথম স্বরলিপি প্রকাশিত হয়। রবিচ্ছায়ারেও গানটি আছে, হয় মিশ্র কালাঙড়।

৪। রবিচ্ছায়ার গানটি 'বিবিধ' পর্ধ্যায়ে সংকলিত, হয় মিশ্রকালাঙড়। ভারতী ১৩০০ বৈশাখে স্বরলিপি প্রকাশিত হয়, এবং পরিবর্তিত পাঠের স্বরলিপি ১৩০৪ সালে স্বরলিপি-গীতিমালার প্রকাশিত হয়

৫। 'কোতুর্হ বোলবি মোর' প্রচার ১২৯০ বৈশাখে প্রকাশিত এবং কড়ি ও কোমলের প্রথম সংস্করণে (১২৯০) অন্তর্ভুক্ত, পরে ভানুসিংহ ঠাকুরের গদ্যাবলীর দ্বিতীয় সংস্করণে গৃহীত। 'গানের বহি'তে 'বিবিধ' পর্ধ্যায়ে এটি আছে, কিন্তু রবিচ্ছায়ার ছিল না। ইমন কল্যাণরূপে উল্লিখিত, কিন্তু সে হয় পাওরা বারনি

৬। সম্ভবত কবিতাটির উপর সুবারোপ বহু পরবর্তী কালের, কারণ কাব্যগীতি (১৯২০)-তে এর স্বরলিপি প্রথম প্রকাশিত হয়, গানের বহি-তে নেই

৭। এই গানটিও ১৯২০-তে প্রকাশিত কাব্যগীতি-তে প্রথম অন্তর্ভুক্ত, হুতরাং সুরযোজনা সেই সময়ের

৮। 'মনের নানা গভাব আকাঙ্ক্ষা কাহিনীতে রূপকে গানে রূপ নেয় ছন্দে বন্ধে, সঙ্গ রচনা করে কল্পনার, বস্তুজগৎ থেকে কণকালের ছুটি নিয়ে কল্পজগতে করে লীলা।' শাপমোচন ২য় সংস্করণ (১৩০৯)। এইস্থলে ত্র কবি ও কবিতা ১০ম বর্ষ ২য় সংখ্যা 'রবিরশ্মি ও রবিচ্ছায়ার' প্রবন্ধ

৯। কে আমারে যেন (জুলে) এবং আবার মোরে পাগল করে দিবে কে (শুভ ফলনের আকাঙ্ক্ষা) কবিতা দুটির রচনা বৈশাখ ১২৯৪, স্পষ্টই কাব্যধরী দেবীর স্মৃতিবেশনায় আবিষ্ট। ১৩২৬ পৌষে কাব্যগীতি-তে কবিতা দুটি সুবারোপিত হয়। প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য, কাব্যগীতির অনেকগুলি গানই কবির প্রথম যৌবনের প্রেমস্মৃতিতে বিষয় এবং কবিতা থেকে হুরে রূপান্তরিত

১০। কবিতা রচনাকাল ১২৯৪ অগ্রহায়ণ, পাঁচ বছর পরে (স্বরলিপি ভারতী ১২৯৯ চৈত্র) স্থাপিত। এটি কবির প্রিয় গান, কবিকণ্ঠে এই গানটি চিরকালের জন্য বাঁধা পড়ে গেছে আমোকোচন রেকর্ডে

১১। সাধনা ১২৯৯ প্রাবণে ইন্দিরা দেবী এর স্বরলিপি প্রকাশ করেন, অর্থাৎ কবিতা লেখার তিন বছর পর

১২। গান দুটির স্বরলিপি নেই, অর্থাৎ হয় রক্ষিত হয়নি। গীতিবিতানের হুচীপত্রে 'একদা প্রাতে কল্পতলে' গানটির হয় 'ভৈরবী স্বাপত্যাল' এবং 'কেন নিবে গেল বাতি' 'গৌড় সারং একতারা' বলে নিরূপিত

১৩। গানে ও কবিতায় পাঠভেদ সামান্যই। আপন জগদ্বিবদ উপলক্ষে রচিত এটি প্রথমতঃ গান, যদিও আনুষ্ঠানিক ব্রহ্মসংগীতের লক্ষণই গানটিতে বেশি। প্রভাতকুমারের মতে, রচনা ১৩০৬ জ্যৈষ্ঠ বাগাধ

১৪। 'প্রণয়প্রম' কবিতাটির সুরযোজিত গীতরূপটি কবির হত্যাকরে স্বরলিপিসহ পাওরা গেছে। ত্র বিবভারতী পত্রিকা ভাদ্র ১৩৪৯

১৫। ‘নীল-মণ্ডনে’ জন্ম আমার নাচে রে’ এবং ‘হে নিকুশা’ তিনটি কবিতার গীতরূপ ১ম সংস্করণ গীতবিতানে (১৩৩৮) নেই, ২য় সংস্করণে (১৩৪৮ মাঘ) অন্তর্ভুক্ত হয়

১৬। প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় ‘গীতিবিতান কালানুক্রমিক হ্রা’ (১ম খণ্ড ২য় সং জ্যৈষ্ঠ ১৩৮০) গ্রন্থে লিখেছেন, ‘১৩৩৮ সালে কবির সম্মতিতম জন্মোৎসবে অনুষ্ঠিত ‘শাপমোচন’ নাটিকা অভিনয়কালে কবি তাঁহার তিনটি কবিতার স্মরণ বসাইয়াছেন। ‘কুঙ্কলি’ তাহের মধ্যে একটি। ত্র গীতিবিতান ৩য় খণ্ড ১ম সংস্করণ ১৩৩৯ আষাঢ়, পাঠপরিচয় গ্রন্থবীথচল্ল কর।’ কিন্তু শান্তিদেব ঘোষ তাঁর ‘রবীন্দ্রসংগীত’ গ্রন্থে লিখেছেন,

‘১৯৩১ সালে বর্ধমানঙ্গল উপলক্ষে ক্ষণিকার ‘কুঙ্কলি’ কবিতাটিতে স্মরণ ছিলেন কীর্তন ও নানা রাগিণী মিশিয়ে।’

১৭। বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস ৩য় খণ্ড (৩য় সং), পৃ ১৪৪

১৮। ‘হৃৎকর বেশে এসেছ বলে’ গানটি মহর্ষির সাধারণসরিক প্রাক্কোৎসব উপলক্ষে রচিত, ১৩১৪ সালের মাঘোৎসবে গীত হয়। ১৮২৯ শকাব্দ তত্ত্ববোধিনী কালানুক্রমিক সংখ্যায় প্রকাশিত হয়। ‘আমি কেমন করিগা জানাব’ গানটিও মাঘোৎসবে গীত হয়েছিল, স্মরণ আশাবরী-আশ্রিত। কিন্তু ‘আমার গোমূলিগন এল বুঝি কাছে’ স্মারোপিত হয়েছে অনেক পরে, ১৩২৬ পৌষে ‘কাব্য-গীত’তে এর অবলম্বিত প্রকাশিত হয়

১৯। শ্রীমদ্রোজকুমারী দেবী—শ্রেয়সী (শান্তিনিকেতনের মহিলাদের মুখপত্র), ভাদ্র-আশ্বিন ১৩২৯

২০। আধুনিক সাহিত্য—‘আর্ঘ্যগাথা’

২১। গীতিমালার ৬, ২২, ৩৮, ৫৩, ৬০, ৬২, ৯৭, ১০০, ১০৫, ১০৯ এবং ১১০ সংখ্যক কবিতা-গুলি গানের অঙ্গিকে রচিত

২২। এই সম্পর্কে প্রথম তথ্যনির্ভর আলোচনা করেছেন জগদীশ ভট্টাচার্য, কবিমানসী ১ম খণ্ডে (১ম সং ১৩৬৬), পৃ ৪৫৫-৪৫০

২৩। “কবি গ্রন্থের নামকরণ বা নিবেদন উপলক্ষে ‘শৈশবসংগীত’ অথবা ‘বাল্যলীলা’ বলিয়া এই সময়ে গানগুলির প্রকাশে বিশেষ সংকোচ দেখাইয়াছেন। ইহার মধ্যে যেগুলি প্রেমের গান তাহাতে আবার প্রায়শই একটি নাটকীয়তাও দেখা যায়।...মানসী কাব্যে ‘ভুলে’, ‘ভুলভাঙা’, ‘নারীর উক্তি’ ও পুরুষের উক্তি’ এবং আরও বহু কবিতায় মধুরভাবে স্তম্ভ ঘাতপ্রতিঘাতময় যে ‘বিচিত্র প্রকাশ রসোত্তীর্ণ এবং পরম রমণীয়তার উদ্ভাসিত, তাহারই পূর্বাভাস শৈশবসংগীত ও রিবচ্ছায়ার প্রেমের গানগুলিতে পাওয়া যায়।” (গীতিবিতান ৩য় খণ্ড গ্রন্থপরিচয়)

রবীন্দ্রনাথের নাট্যসংগীত

১

রবীন্দ্রনাথের নাট্যসাহিত্য স্ববিপুল এবং জীবনের প্রায় প্রথম পর্ব থেকেই কবি নাটককে গীতিবদ্ধ করার দৃঢ় সংগীতের অরূপণ ব্যবহার করেছেন। বস্তুত সংগীত তাঁর নাটকে একটি বিশিষ্ট মাত্রা যোজনা করেছে। শেষ জীবনে সংগীতের অধীনেই নাট্যরীতির প্রতিষ্ঠার দ্বারা রবীন্দ্রনাথ নাট্যপ্রতিভার পরাকাষ্ঠা দেখিয়েছেন। সুতরাং কেবল রবীন্দ্রনাথের নাট্যসাহিত্যের উন্মেষের দিক থেকেই নয়, কাব্যসংগীতের ইতিহাস ও বিশ্লেষণের দিক থেকেও তাঁর নাট্য-ব্যবহৃত গানগুলির পুনর্বিচার ও অতুসন্ধান আবশ্যক।

রবীন্দ্রনাথের নাট্যসংগীতগুলিকে সাধারণত দুই শ্রেণীতে স্থূলভাবে ভাগ করা যায়^১। প্রথম, নাটকের প্রয়োজনে রচিত এবং দ্বিতীয়, পূর্বে অন্য কোনো উপলক্ষে রচিত, পরে প্রাসঙ্গিক ভাবস্থলে নাটকে সংযোজিত। অবশ্য, নির্দিষ্ট তথ্যের অভাবে প্রথম জীবনের নাটকে ব্যবহৃত গানগুলির কোনটি নাট্যরচনার পূর্বে বা নাট্যপ্রয়োজনে রচিত নির্দেশ করা কঠিন। বিশেষ তথ্য পাওয়া না গেলে তাঁর নাট্যগীতগুলিকে নাটকের নিজস্ব প্রয়োজনে রচিত বলেই ধরে নিতে হবে। কিন্তু নাট্যাস্তর্গত বা নাট্যপ্রয়োজনে রচিত পরিবেশনির্ভর গানও স্বয়ংসম্পূর্ণ কাব্যসংগীতরূপেই বিচার্য। কারণ যে অতুলনীয় বাক্য-সম্পদ তাঁর কাব্যগীতির গৌরব, এগুলি তারই উদাহরণ। রবীন্দ্রপ্রতিভার কবিধর্মেই তাঁর নাট্যগীতগুলি সমৃদ্ধ, কাব্যসংগীতের মতই গানগুলি গীতিকবিতার লক্ষণে চিহ্নিত এবং সেগুলির স্বর কথাবস্তুকে ঠিক একই ভাবে অরূপলোকে নিয়ে যায়। সর্বোপরি নাট্যব্যতিরিক্ত গানরূপেই সেগুলির জনপ্রিয়তা।

রবীন্দ্রনাথের নাট্যসৃষ্টির শ্রেণী বহুতর—গীতিনাট্য গাথানাট্য কাব্যনাট্য নৃত্যনাট্য রূপক সাংকেতিক বা তত্ত্বনাট্য প্রহসনাত্মক নাট্য সামাজিক নাট্য-রূপে আমাদের কাছে সেগুলি সুপরিচিত। সূক্ষ্মতর সমালোচনায এই শ্রেণী-বিভাগকে বিপুল ও ব্যাপকতর করার উদাহরণও রবীন্দ্রনাথের নাটকে আছে। রবীন্দ্রনাথ তাঁর এই সকল শ্রেণীর নাটকেই কিন্তু সংগীত ব্যবহার করেছেন—দুই একটি ব্যতিক্রম ছাড়া। আর সবক্ষেত্রেই তাঁর নাট্যসংগীতগুলি পূর্বযুগের নাটকের মত কেবল অবকাশরঞ্জন উদ্দেশ্যে প্রযুক্ত হয়নি, কাব্যের গভীর

প্রয়োজনে, স্তিমিতবাক সাংকেতিকতার প্রয়োজনেই ব্যবহৃত হয়েছে। সংগীত রবীন্দ্রনাথের কবিত্বপ্রতিভার সঙ্গে গভীরভাবে অম্লস্বাদ। তাঁর কবিত্বিত্ত কাব্য-স্বরূপের উন্মোচন থেকেই গীতস্বরূপে পরিণত। তাই নিত্যন্ত কিশোর-জীবনের রচনাতেও গানের অম্লস্বাদ বা গানের ব্যবহার ছিল প্রচুর। ঠাকুর-পরিবারে সংগীতের যে সহজ চর্চা ও স্বচ্ছন্দ অম্লশীলনের রেণুসাজ ছিল, গান সম্পর্কে কবিত্বপ্রাণের এই দুর্বলতা তারও উত্তরাধিকারী হতে পারে।

বাঙলা নাট্যসংগীতের পূর্বতন ঐতিহ্যও এই ব্যাপারে রবীন্দ্রনাথকে অম্লপ্রাণিত করেছিল। রবীন্দ্রনাথের কৈশোর পর্ব বাঙলাদেশে যাত্রার নবোন্মেষের কাল। প্রাচীন যাত্রার সঙ্গে নতুন কালের পাঁচালি-ভজা-কবি-হাফ-আখডাই প্রভৃতি মিশ্রিত হলে এক প্রকার সংগীতবহুল গীতাভিনয় খ্রীষ্টীয় উনবিংশ শতকের শেষ কয়েক দশকেই বাঙলাদেশে ছড়িয়ে পড়েছিল। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ স্বর্গকুমারী দেবীও বিদেশী অপেরা এবং বাঙলা যাত্রার মধ্যে সমীকরণ ঘটিয়ে গীতিনাট্য রচনায় উৎসাহী হয়েছিলেন। তাছাড়া জ্যোতিরিন্দ্রনাথ তাঁর ঐতিহাসিক নাটকেও সংগীত ব্যবহার করতেন এবং তাঁর কোনো নাটকের সংকটময় পরিস্থিতিতে উপযুক্ত সংগীতরচনার জন্ত তিনি কিশোর রবীন্দ্রনাথের সাহায্য গ্রহণ করেছেন, এরূপ তথ্যও জ্যোতিরিন্দ্রনাথের জীবন-স্মৃতিতে স্মৃতিভিত। বিলাতপ্রত্যাগত রবীন্দ্রনাথ সংগীতময় নাট্যরচনার দ্বারাই তাঁর নাট্যজীবন স্নক করেছিলেন। স্মৃতরাং রবীন্দ্রনাট্যের যাত্রা-স্বচনাধ সংগীতের তিলকেই তার আশীর্বাণী হয়েছিল।

বাঙলা নাটকে সংগীতব্যবহারের ব্যাপক ঐতিহ্যে লালিত হয়েও কিন্তু রবীন্দ্রনাথ প্রচলিত নাট্যসংগীত রচনা করেননি। “সাধারণত বাঙলা নাটকে গানের ব্যবহার হত তিনটি উদ্দেশ্যে। এক, দর্শকদের অতিরিক্ত কিছু আনন্দ দান করা ; দুই, আবগময় কোনো মুহূর্তকে ঘনীভূত করা, এবং তিন, কাহিনীর ভবিষ্যৎ গতিপরিণামের একটা সাংকেতিক নির্দেশ দেবার জন্ত। তাছাড়া এক্ষেণেমি কাটানো, নাচের প্রয়োজনে গানের সহযোগিতা এইগুলির কথাও বলা যায়”।^{১২} কিন্তু রবীন্দ্রনাথের নাটকে, বিশেষ করে প্রথম জীবনের নাটকে, দর্শকদের মনোরঞ্জন করা বা এক্ষেণেমি কাটানোর জন্ত অথবা নৃত্যসহ-যোগিতার জন্ত সংগীত ব্যবহার করেছেন, এই দৃষ্টান্ত কেবল বিরল নয়, অসম্ভব। কারণ পেশাদারি মঞ্চ বা নিয়মিত ব্যবসায়িক অভিনয় থেকে সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্ন ছিলেন বলেই দর্শককুচি বা গণচাহিদার দিকটি রবীন্দ্রনাথের নাট্যসাহিত্যকে

কখনো বিচলিত নিরস্ত্রিত বা নিরুপিত করেনি। আবেগময় মুহূর্তের ঘনীভবন অথবা কাহিনীর ভবিষ্যৎ গতিপরিণামের নির্দেশদান—এই ক্ষেত্রেও কবির বাটাসংগীতগুলিকে এক বাক্যে ব্যাখ্যা করা যায় না। রবীন্দ্রনাথের প্রথম জীবনের নাট্যরচনাগুলিকে ঠিক নাটক বলা চলে না, কারণ এইগুলিতে সংজ্ঞা মিলিয়ে নাট্যবিশিষ্টতা তো নেইই, এমন কি সংলাপের সাধারণ রীতিও অনেকাংশে অল্পস্থিত। অথচ নাট্যশ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত করেই সেইগুলির আলোচনা করা উচিত। এর প্রথম ও প্রধান কারণ, এগুলিতে কাহিনী আছে, পাত্রপাত্রী তথা চরিত্র আছে। কবি আপনাকে যথাসম্ভব নিরপেক্ষ রেখে সেই পাত্রপাত্রীর মনোভাবই অভিযুক্ত করেছেন। সেই ক্ষেত্রেই পাত্রপাত্রীর মনোভাব বা সংলাপের বিকল্পে গান প্রযুক্ত হয়েছে। অবশ্য পাত্রপাত্রীর মুখে নির্বিচারে তরুণ কবির হৃদয়ভাবেরই প্রাধান্য ঘটেছে এবং নাট্যকারের নিরাসক্তি অপেক্ষা গীতিকবির আত্মমগ্নতায় এগুলি যে আছন্ন তাতে সন্দেহ নেই। তৎসত্ত্বেও বাইরের দিক থেকে নাট্যপ্রসঙ্গেই কবিকাহিনী বনফুল ভগ্নহৃদয় রুদ্রচণ্ড প্রভৃতি রবীন্দ্রনাথের অচলিত কাব্যনাট্য বা গাথানাট্যগুলির আলোচনা করা উচিত। এই সকল রচনা যে যথার্থ নাটক হয়ে ওঠেনি, কবি নিজেও তা জানতেন। ভগ্নহৃদয়ের ভূমিকায় কবি লিখেছিলেন—

“এই কাব্যটিকে কেহ যেন নাটক মনে না করেন। নাটক ফুলের গাছ। তাহাতে ফুল ফুটে বটে, কিন্তু সেই সঙ্গে মূল কাণ্ড শাখা পত্র এমন কি কাঁটাটি পর্বস্ত থাকা চাই। বর্তমান কাব্যটি ফুলের মালা, ইহাতে কেবল ফুলগুলি মাত্র সংগ্রহ করা হইয়াছে। বলা বাহুল্য যে দৃষ্টান্তস্বরূপেই ফুলের উল্লেখ করা হইল।”

এই মন্তব্য কেবল ভগ্নহৃদয় নয়, সমকালীন প্রতিটি কাব্যনাট্য সম্পর্কেই প্রযোজ্য। গানগুলিকে এই ‘ফুলের’ অঙ্গীভূত করেই বিচার করা উচিত। কিন্তু নাটকের গান তো নিছক ফুল নয়, কাণ্ড মূল শাখার সঙ্গেও তার সম্পর্ক আছে।

ভগ্নহৃদয়ের গানগুলি গীতবিতানে সংকলিত হয়েছে, কিন্তু তা কেবল তৎকালীন গাথাকাব্যের রীতি অনুসারেই। তাই সেগুলি যথার্থ গান হয়ে ওঠেনি। কবি সেইগুলিতে সুরযোজনাও করেননি বলেই মনে হয়। রবীন্দ্রনাথের প্রথম সংগীতসংকলন ‘রবিচ্ছায়া’য় কবির নিতান্ত কিশোর বয়সের সব গানই প্রায় আছে, কিন্তু কবিকাহিনী বা বনফুলের গান নেই—ভগ্নহৃদয়ের গান আছে। ভগ্নহৃদয়ের যে গানগুলিতে কবি সুরযোজনা করেছিলেন (পরবর্তী-

কালে তাদের স্বর হারিয়ে গেলেও) সম্ভবত সেইগুলিকেই কবি তাঁর নিজস্ব সংগীতরূপে গ্রহণ করেছেন। তাই ভগ্নহৃদয় থেকেই তাঁর নাট্যগীত-রচনার পালা।

২

ভগ্নহৃদয় রবীন্দ্রনাথের নিতান্ত অপটু কিশোর বয়সের রচনা, এটি প্রকাশিত হয় জুন ১৮৮১ অর্থাৎ কবির বিংশতিবর্ষ বয়সকালে এবং তার কিছুকাল পূর্বে ১২৮৭ সালের কার্তিক থেকে ফাল্গুনে এর ছটি সর্গ ধারাবাহিক ভাবে ভারতীতে প্রকাশিত হয়। এটি গীতিকাব্য নামে প্রকাশিত হলেও আসলে এটি নাট্যকাব্য, মোট ৩৪টি সর্গে সমাপ্ত। আঠারো বছর বয়সে কবির বিলাত প্রবাসকালে এর রচনা হয় ও দেশে প্রত্যাবর্তনকালে ও ফিবে এসে সম্পূর্ণ করা হয়।

ভগ্নহৃদয়ে রবীন্দ্রনাথের প্রথমজীবনের অনেকগুলি সংগীত আছে। এই কাব্যের ‘উপহার’ রূপে যে কবিতাটি আছে কবি সেটিকে পরে স্বরযোজনায় দ্বারা গানে রূপান্তরিত করেন—‘তোমারেই করিবাছি জীবনের ঐক্যতারা’। ‘ভগ্নহৃদয়ের উপহার’ রূপেই এটি ভারতীতে মুদ্রিত হয়। ভগ্নহৃদয় কাব্যটি কাদম্বরী দেবীর প্রতি উৎসর্গীকৃত বলে রবীন্দ্রজীবনীকার জানিয়েছেন। এই গানে কবির প্রেমচেতনার একটি বিশেষ আদর্শের পরিচয় নিহিত আছে। পঞ্চভূত গ্রন্থের এক জাযগায় কবি বলেছেন, ‘যাহাকে আমরা ভালোবাসি কেবল তাহারই মধ্যে আমরা অনন্তের পরিচয় পাই’। এই অনন্তের উপলব্ধির অর্থ একটা বিনম্র আত্মবিশ্বস্ত ধর্মোপাসনার ভাবে জ্যোতির্ময় হয়ে ওঠা। ছিন্নপত্রাবলীতে কবি লিখেছেন, ‘আমাদের সমস্ত স্নেহপ্রীতির সম্বন্ধ একটা বিনম্র আত্মবিশ্বস্ত ধর্মোপাসনার ভাবে জ্যোতির্ময় হয়ে ওঠে। দুঃখের দুঃখটুকু যে চলে যায় তা নয়, কিন্তু সে আমার স্বার্থের সীমা অতিক্রম করে এমন সুবৃহৎ আকাশে ব্যাপ্ত হয়ে যায় যে, সেখানে একটা সৌন্দর্য বিকিরণ করতে থাকে—যেমন সূর্যাস্তের আলোক সমস্ত জলেস্থলে আকাশে একটা বিষাদের ছায়া ফেলে বটে, কিন্তু তার মধ্যে একটি উত্তাপবিহীন স্নেহময় সৌন্দর্যের আনন্দ মিশ্রিত থাকে।’ ভগ্নহৃদয়ের আলোচ্য গানটির মধ্যে কবির প্রণয়ভাবনা এইভাবেই জ্যোতির্ময় হয়ে উঠেছিল বলেই পরের বৎসর মাঘোৎসবে কবি গানটিকে ত্র্যক্ষসংগীতরূপে প্রচার করেছিলেন। এই গানে যে ঐক্যতারার চিত্রকল্পটি ব্যবহৃত

হয়েছে, রবীন্দ্রকাব্যে পরবর্তী অধ্যায়ে বারবার তার পুনরাবৃত্তি ঘটেছে।
মানসীর বিদায় কবিতায় পাই—

সম্মুখেতে তোমারই নয়ন জেগে আছে

আসন্ন আধার মাঝে অস্তাচল কাছে

স্থির ধ্রুৱতারা সম ;

‘বিদায়’ কবিতাটিও বিদেশ-যাত্রাকালে রচিত, ‘ভগ্নহৃদয়ের উপহার’ যেমন বিদেশপ্রত্যাবর্তনকালে রচিত।

ভগ্নহৃদয় পরবর্তীকালে রবীন্দ্রনাথের প্রচলিত কাব্যগ্রন্থাবলী থেকে বিলুপ্ত হলেও এর সংগীতগুলি তাঁর পরবর্তী কাব্যসংগীতসংগ্রহে স্থান পেয়েছে। ভগ্নহৃদয়ের প্রথম সর্গে মুরলার গান ‘কতদিন একসাথে ছিলাম ঘুমঘোরে’ রবিচ্ছায় সংকলিত এবং মালতী পুথিতেও পাওয়া যায়। কিন্তু ভারতীতে ভগ্নহৃদয় প্রকাশকালেও ভগ্নহৃদয়ের একটি পাণ্ডুলিপিতে (রবীন্দ্ররচনাবলী অচলিত সংগ্রহ প্রথম খণ্ড) ‘কতদিন একসাথে ছিলাম’ গানটির বদলে আছে ‘কে গো বলে দেবে এ কেমন ভাব হৃদয়ে উঠেছে মোর।’^৩ ২য় সর্গে নলিনীর গান ‘নাচ শ্রামা তালে তালে’ কাব্যে গানরূপে উল্লিখিত হলেও দীর্ঘ অংশের কয়েকটি মাত্র পংক্তিতেই সুরার্পণ করা হয়েছিল।

৪র্থ সর্গে কবির কণ্ঠে মোট আটটি গান থাকলেও ‘বিপাশার তীরে ভ্রমিবারে যাই’ গানটিই রবিচ্ছায় সংকলিত হয়েছে। ৫ম সর্গে নলিনীর কণ্ঠে ‘খেলা কর খেলা কর তোরা কামিনী কুমুমগুলি’ এবং প্রমোদের কণ্ঠে ‘আধার শাখা উজল করি’ এই দুটি গান উল্লেখযোগ্য। দ্বিতীয় গানটি জীবনস্মৃতির সাক্ষ্য (দ্রষ্টব্য বিশ্বভারতী পত্রিকা কার্তিক-পৌষ ১৩৫০) ভগ্নহৃদয়ের সঙ্গে নিঃসম্পর্কিতভাবেই পূর্বে কোনো এক সময় রচিত হয়েছিল। ৬ষ্ঠ সর্গে কবির গান ‘নীরব রজনী দেখো মগ্ন জোছনায়’ সম্পর্কেও একই মন্তব্য প্রযোজ্য। এটি রবীন্দ্রনাথের প্রথম ‘প্রকৃত নিজের গান’ যা বিলাত যাত্রার পূর্বে আমেদাবাদ বাসকালে রচিত, পরে পরিবর্তিত আকারে ভগ্নহৃদয়ের অন্তর্ভুক্ত হয়।^৪ ৬ষ্ঠ সর্গে চপলার ‘সখী ভাবনা কাহারে বলে,’ ৭ম সর্গে অনিলের গান ‘কাছে তার যাই যদি,’ ৮ম সর্গে চপলার গান ‘যে ভালবাসুক সে ভালবাসুক,’ ৯ম সর্গে নলিনীর গান ‘কী হল আমার বুঝি বা সজনী’—প্রতিটি গানই প্রেমের। এই গানগুলির মধ্য দিয়ে অক্ষুট হৃদয়বেদনায় জর্জরিত কতকগুলি নরনারীর মনোভাবের যে পরিচয় প্রকাশিত হয়েছে তা নবযৌবনবিহীন কবিরই কল্প হৃদয়াবেগের প্রতিফলন।

পরবর্তী কালের মায়ার খেলার পূর্বাভাস এগুলিতে সম্প্রতিভাবেই পাওয়া যায়। ১০ম সর্গে কবির গান ‘কে গো তুমি খুলিয়াছ স্বর্গের দুয়ার’ ভগ্নহৃদয়ের কাহিনী অল্পযায়ী কবিরচিত, কিন্তু নলিনীর কণ্ঠে গীত হওয়ায় বিহ্বল আনন্দে কবি সেই সংবাদ তার গোপন প্রণয়িনী মুরলাকে নিবেদন করেছে। মূল পাঠ গানে সম্পূর্ণ রক্ষিত নেই। ১১শ সর্গে অনিলের গান ‘কিছুই ত হল না’ কাব্য-গ্রন্থাবলীতে (আশ্বিন ১৩০৩) ‘ছায়া’ শিরোনামায মুদ্রিত ও ‘গান’ রূপে নির্দিষ্ট। উক্ত পাঠে বর্তমান ৭ ছত্রের পর আরও ১৬ ছত্র দেখা যায়। ১২শ সর্গে ললিতার গান ‘বুঝেছি বুঝেছি সখা ভেঙেছে প্রণয়’ ২২শ সর্গে ‘তুইরে বসন্ত সমীরণ’ বিনোদের কণ্ঠে অর্পিত, দুটিতেই মূলপাঠের সামান্য অংশ আছে।

ভগ্নহৃদয়ের গানগুলি সম্পর্কে সাধারণভাবে এখন কয়েকটি মন্তব্য করা যায়। ভগ্নহৃদয় কৈশোর-অতিক্রান্ত কবির অপরিণত প্রতিভার প্রথম আবেগসর্বস্ব গাথাকাব্য, নাটকীয়তা ও গীতিধর্মিতার সমন্বয়ে রচিত। কবির প্রথম জীবনের সংগীতরচনার বৈশিষ্ট্য এর গানগুলিতে রক্ষিত আছে। ভগ্নহৃদয়ের একাধিক গান যে কবির কাছে প্রিয় ছিল, তার প্রমাণ রবিচ্ছায়া নামক প্রথম সংগীত-সংকলনে ও গীতবিতানে এর অনেক গানই উদ্ধৃত হয়েছে। প্রথম জীবনের একটি প্রসিদ্ধ গান ‘বলি ও আমার গোলাপবালা’ সম্ভবত ভগ্নহৃদয়ের অন্তর্ভুক্ত ছিল। ইন্দিরা দেবী রবীন্দ্রসদনে ভগ্নহৃদয়ের একটি পাণ্ডুলিপি দান করেন, তার পাঠ ও মুদ্রিত ভগ্নহৃদয়ের মধ্যে কিছু পার্থক্য আছে। উক্ত পাণ্ডুলিপিতেই ‘বলি ও আমার গোলাপবালা’ গানটি মেলে, তবে বর্জন-চিহ্নাক্ত। গানটি ভারতী পত্রে ১২৮৭ সালের ‘অগ্রহায়ণ সংখ্যায় সংক্ষিপ্ত আকারে ও স্বতন্ত্রভাবে মুদ্রিত হয়। গীতবিতানে মুদ্রিত প্রচলিত পাঠ সংক্ষিপ্ততর।*

কাব্য হিসাবে ভগ্নহৃদয় কবির অহুমোদন পাষনি অথচ এর অনেক গান সম্পর্কেই কবির দুর্বলতা ছিল। ভগ্নহৃদয়ের গানগুলি সবই প্রণয়গীতি—প্রেমের চঞ্চল আবেগধর্ম, উচ্ছ্বসিত হৃদয়ধর্মের ব্যাকুলতা এই তরুণ পেলব গানগুলির কথা ও স্বরকে স্নকুমারভাবে বেঁধে করে আছে। একাধিক গানের ভাষা ও স্বর সমকালীন ও পূর্ববর্তী গীতিকার—নিধুবাবু, হর ঠাকুর, রাম বহু, শ্রীধর কথক, মনোমোহন বহু, জগন্নাথপ্রসাদ বহুমল্লিক, অক্ষয় চৌধুরী প্রভৃতি কবির গানের ধারাকে স্মরণ করিয়ে দেয়। এ ছাড়া কিছু কিছু গান কবিতা হিসাবে রচিত হয়েছিল, পরে স্মারোপিত হয়েছে; তার প্রমাণ প্রচলিত গীতরূপ ও ভগ্ন-

হৃদয়ে উদ্ভূত কাব্যরূপের সঙ্গে ভাষাগত পার্থক্য। ভগ্নহৃদয়ের কয়েকটি গান আজও রবীন্দ্রসংগীত-রসিকের কাছে কাব্যগুণমধুর ও সুরসম্পদের জন্য আদরণীয়। ভগ্নহৃদয়ের কিছু অংশ বিলাতপ্রবাসে ও দেশে ফিরে লেখা হলেও, বান্ধীকিপ্রতিভায় যেমন কবির প্রতীচ্যবাসের প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতাস্বরূপ বিদেশী সুরের প্রভাব পড়েছে, ভগ্নহৃদয়ে তা নেই।

রুদ্রচণ্ড গাথাকাব্যটি ভগ্নহৃদয়ের দুদিন পরে অর্থাৎ ২৫ জুন ১৮৮১ তারিখে প্রকাশিত হয়েছিল বলে জানা যায়। কিন্তু সম্ভবত তারিখটি যথার্থ নয়, কারণ হিন্দু পেট্রিফট পত্রে রুদ্রচণ্ডের প্রাতিষ্ঠানিকার করা হয়েছিল ৯ মে এবং তাঁর সমালোচনা প্রকাশিত হয়েছিল ২৩ মে, ১৮৮১ অর্থাৎ মাসাধিক পূর্বে। রুদ্রচণ্ড ভগ্নহৃদয়ের মত গীতিকাব্য নয়, নাট্যিকারূপেই এটি প্রচলিত হয়েছিল। ভগ্নহৃদয় ও রুদ্রচণ্ডের কয়েকটি গান কাব্যগ্রন্থাবলীর (১৩০৩) কৈশোরক অংশেও স্থান পেয়েছিল। ভগ্নহৃদয়ের তুলনায় রুদ্রচণ্ড দুর্বলতর ও কম জনপ্রিয় হলেও এর দু-একটি গান কবির স্মৃতিতে বহুকাল জাগরুক ছিল। রুদ্রচণ্ডে তৃতীয় দৃশ্যে অমিয়ার মুখে দুটি মাত্র গান আছে—‘বসন্তপ্রভাতে এক মালতীর ফুল’ এবং ‘তরুতলে ছিন্নবৃন্ত মালতীর ফুল।’ দুটি গানই মালতী পুঁথিতে পাওয়া যায়। দুটি গানের পৃথক সুর নির্দেশ থাকলেও (প্রথমটি ‘মিশ্রললিত’ এবং দ্বিতীয়টি ‘মিশ্র গৌড়সারং’) ইন্দিরা দেবীর সাক্ষ্যে জানা যায় যে দুটি গান একই সুরে গাওয়া হত—এই মর্মে গীতবিতান গ্রন্থপরিচয়ে উল্লিখিত আছে। দুটি গান যে একই কবিতার দুই স্তবক তাতে সন্দেহ নেই। বসন্তপ্রভাতে প্রস্তুটিত মালতী ফুলের ছিন্নবৃন্ত হওয়ার বেদনার্ত ইতিহাস গায়িকা অমিয়ার সংক্ষেপিত ক্ষুদ্র হৃদয়েরই চিত্রকল্প। গান দুটি রবিচ্ছায়াতে আছে, তাছাড়া সংক্ষেপিত আকারে ‘ফুলের ইতিহাস’ নামে কবি শিশু কাব্যেও এদের স্থান দিয়ে ছিলেন।

রুদ্রচণ্ডের পর নলিনী ১২৯১ সালে (১০ মে ১৮৮৪) প্রকাশিত হয়। এটি গল্পে রচিত কবির প্রথম মুদ্রিত নাটক, এতেও গান আছে। কয়েকটি গান, হা কে বলে দেবে মোরে, ও কেন ভালবাসা জানাতে আসে, ভালবাসিলে যদি সে ভাল না বাসে, মনে রয়ে গেল মনের কথা যথাক্রমে নীরদ, ফুলি, নবীন ও ফুলির কণ্ঠে আরোপিত। ভগ্নহৃদয়ের গান সম্পর্কে যে মন্তব্য করা হয়েছে, নলিনীর গানগুলি সম্পর্কেও তারই পুনরাবৃত্তি করা যায়।

৩

রবীন্দ্রনাট্যসংগীতের ইতিহাসে বাঙ্গালীকিপ্রতিভাকে নির্ধারণের স্বপ্নভঙ্গ বলা যেতে পারে। বাঙ্গালীকিপ্রতিভা রবীন্দ্রনাথের নাট্যশৃষ্টি ও সংগীতরচনার ইতিহাসে প্রথম জীবনের সবচেয়ে বিশিষ্ট রচনা, যার ভিতর দিয়ে স্পষ্টভাবে পরবর্তী প্রবণতার বীজগুলি আবিষ্কার করা যায়। ১২৮৭ সালের ফাল্গুনে এটি গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হয়েছিল। এই রচনায় বিলাতপ্রত্যাগত রবীন্দ্রনাথের অপেরা-সম্পর্কিত স্বেচ্ছালব্ধ অভিজ্ঞতা ও সংগীতশিক্ষা যথাসম্ভব অপটু অবস্থায় প্রতিফলিত হয়েছে, সেই সঙ্গে কবির সংগ্রহণী প্রতিভা ও সৃজনশীলতা একটি যৌগিক সংমিশ্রণ লাভ করেছে। বাঙ্গালীকিপ্রতিভার তিনটি রূপ পাওয়া যায়—একটি, ১ম সংস্করণের অপরিণত রচনা, দ্বিতীয়টি, ২য় সংস্করণ বাঙ্গালীকিপ্রতিভা, যাতে বাঙ্গালীকিপ্রতিভার ঠিক পরে রচিত কালযুগযা থেকে কিছু গান গৃহীত হয়েছে এবং তৃতীয়টি হল, প্রবীণ বয়সের ঈষৎ সংস্কার-করা মাজিত বাঙ্গালীকিপ্রতিভা।

বাঙ্গালীকিপ্রতিভার সঙ্গে ভগ্নহৃদয়ের পার্থক্য আছে, কারণ ভগ্নহৃদয় কাব্যনাট্য, সংগীত যেখানে সংলাপের সঙ্গে অতিরিক্ত যোজিত। বাঙ্গালীকিপ্রতিভা সংগীতনাট্য অর্থাৎ সংলাপই এখানে সুরে আবৃত্ত, স্বতন্ত্র কোনো কাব্যসংগীত এতে নেই। পরিণত বয়সে বাঙ্গালীকিপ্রতিভার ভূমিকায কবি লিখেছিলেন—

“বাঙ্গালীকিপ্রতিভায় একটি নাট্যকথাকে গানের সুর দিয়ে গাঁথা হয়েছিল, মায়ার খেলায় গানগুলিকে গাঁথা হয়েছিল নাট্যসুরে। একটা সময় এসেছিল যখন আমার গীতিকাব্যিক মনোবৃত্তির ফাঁকের মধ্যে নাট্যের উকিঝুঁকি চলছিল।”

জীবনস্মৃতিতে কবি লিখেছেন—“জোড়াসাঁকোয় বিশ্বজ্ঞানসমাগম উপলক্ষে বাঙ্গালীকিপ্রতিভার জন্ম হইল। আমি বিলাত হইতে ফিরিয়া আসার পর একবার এই সম্মিলনী আহ্বৃত হইয়াছিল—ইহাই শেষবার। এই সম্মিলনী উপলক্ষেই বাঙ্গালীকিপ্রতিভা রচিত হয়। আমি বাঙ্গালীকি সাজিয়াছিলাম এবং আমার ভ্রাতুষ্পুত্রী প্রতিভা সরস্বতী সাজিয়াছিল—বাঙ্গালীকিপ্রতিভা নামের মধ্যে সেই ইতিহাসটুকু রহিয়া গিয়াছে।

বাঙ্গালীকিপ্রতিভায় অক্ষয়বাবুর কয়েকটি গান আছে এবং ইহার দুইটি গানে বিহারী চক্রবর্তী মহাশয়ের সারদামঙ্গল সংগীতের দুই একস্থানের ভাষা ব্যবহার করা হইয়াছে।”

দ্বিতীয় সংস্করণ বাঙ্গালীকিপ্রতিভায় যে সংস্কার ঘটেছিল তাতে নাট্যস্থল্রে কয়েকটি সংলাপাংশ স্বয়ংসম্পূর্ণ কাব্যসংগীতের মর্যাদালাভ করেছে। যেমন—

১ম দৃশ্বে	বালিকার গান	ঐ মেঘ করে বুঝি গগনে
৪র্থ দৃশ্বে	বনদেবীর গান	রিমঝিম ঘন ঘন রে বরষে
৫ম দৃশ্বে	বনদেবীর গান	নমি নমি ভারতী তব কমলচরণে
	বান্ধীকির গান	জামা এবার ছেড়ে চলেছি মা
৬ষ্ঠ দৃশ্বে	বনদেবীর গান	বাণী বীণাপাণি করুণাময়ী
	বান্ধীকির গান	এই যে হেরি গো দেবী আমারই

রবীন্দ্রনাথের সংগীত ও নাট্যস্থল্রের ইতিহাসে বাঙ্গালীকিপ্রতিভার জন্ম একটি বিশ্বয়কর ও শুভংকর ঘটনা। উত্তরকালে যে রবীন্দ্রনাথ এই ভারতের মহা-মানবের সাগরতীরে উর্ব্বাবাহ সন্ন্যাসীর মত প্রাচীপ্রতীচীর মিলনমন্ত্র প্রচার করেছিলেন, যিনি সমগ্র জীবন ঔপনিষদিক ব্রহ্মবাদের সঙ্গে পাশ্চাত্য রোমান্টিক কবিদের অন্তর্গুঢ় যোগস্থল্র রচনা করে গেছেন, তাঁর এই পূর্বপশ্চিম সংস্কৃতি-সমন্বেষের প্রথম পদক্ষেপ এই বাঙ্গালীকিপ্রতিভা। জীবনস্থতিতে এই নাটকের গানগুলি সম্পর্কে কবির মন্তব্য স্মরণযোগ্য—

“ইহার [বাঙ্গালীকিপ্রতিভা ১ম সংস্করণের] স্বরগুলি অধিকাংশই দিশি, কিন্তু এই গীতিনাট্যে তাহাকে তাহার বৈঠকী মর্যাদা হইতে অস্ত্র ক্ষেত্রে বাহির করিয়া আনা হইয়াছে। উড়িয়া চলা যাহার ব্যবসায় তাহাকে মাটিতে দৌড় করাইবার কাজে লাগানো গিয়াছে। যাহারা এই গীতিনাট্যের অভিনয় দেখিয়াছেন তাহারা আশা করি, একথা সকলেই স্বীকার করিবেন যে, সংগীতকে এইরূপ নাট্যকার্যে নিযুক্ত করাটা অসংযত বা নিফল হয় নাই।... সংগীতের এইরূপ বন্ধনমোচন ও তাহাকে নিঃসংকোচে সকল প্রকার ব্যবহারে লাগাইবার আনন্দ আমার মনকে বিশেষভাবে অধিকার করিয়াছিল।”

বস্তুত বাঙ্গালীকিপ্রতিভা পাঠযোগ্য কাব্যগ্রন্থ নহে, উহা সংগীতের একটি নূতন পরীক্ষা; অভিনয়ের সঙ্গে কানে না শুনিলে ইহার কোনো স্বাদগ্রহণ সম্ভবপর নহে। যুরোপীয় ভাষায় যাহাকে অপেরা বলে বাঙ্গালীকিপ্রতিভা তাহা নহে, ইহা স্বরে নাটিকা; অর্থাৎ সংগীতই ইহার মধ্যে প্রাধান্য লাভ করে নাই, ইহার নাট্যবিষয়টাকে স্বর করিয়া অভিনয় করা মাত্র, স্বতন্ত্র সংগীতের মাধুর্য ইহার অতি অল্প স্থলেই আছে।”

বাঙ্গালীকিপ্রতিভার গানগুলি ভাষার দিক থেকে নাট্যসংলাপ, স্বরের দিক

থেকে সব কটিই রাগাশ্রয়ী সংগীত। ‘এর অনেকগুলি গান বৈঠকী গানভাঙা, অনেকগুলি জ্যোতিদাদার রচিত গানের সুরে বসানো, এবং গুটি তিনেক গান বিলাতি সুর হইতে লওয়া।’ বাঙ্গালীকিপ্রতিভা রচনার জন্ত কবি বিদেশে অবস্থানকালীন অপেরার দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিলেন, না তৎপূর্ববর্তী সময়েই এই নাট্যরচনার বীজ তাঁর মনে অঙ্কুরিত হয়েছিল, এই বিষয়ে নিশ্চিত সিদ্ধান্ত করা কঠিন। তবে হার্বার্ট স্পেনসরের ‘দি অরিজিন এণ্ড ফাংশান অফ মিউজিক’ প্রবন্ধ পাঠ করে তাঁর মনে এই ধারণা জন্মেছিল যে—

“সচরাচর কথার মধ্যে যেখানে একটু হৃদয়াবেগের সঞ্চার হয় সেখানে আপনিই কিছু না কিছু সুর লাগিয়া যায়। বস্তুত রাগ দুঃখ আনন্দ বিস্ময় আমরা কেবলমাত্র কথা দিয়া প্রকাশ করি না, কথার সঙ্গে সুর থাকে। স্পেনসরের এই কথাটা মনে লাগিয়াছিল। ভাবিয়াছিলাম এই মত অনুসারে আগাগোড়া সুর করিয়া নানা ভাবে গানের ভিতর দিয়া প্রকাশ করিয়া গেলে চলিবে না কেন।” (জীবনস্মৃতি)

বাঙ্গালীকিপ্রতিভা যদি এই চিন্তারই ফলশ্রুতি হয়, তবে এই গীতিনাট্যের প্রত্যক্ষ প্রেরণা পাশ্চাত্য অপেরা নয়, হার্বার্ট স্পেনসরের প্রাপ্ত প্রাথমিক সাংগীতিক মত। তাই বাঙ্গালীকিপ্রতিভা সম্পর্কে কবি বলেছেন যে, এতে ‘গানের বাঁধন সম্পূর্ণ ছিন্ন করা হয় নাই তবু ভাবের অনুগমন করিতে গিয়া তালটাকে খাটো করিতে হইয়াছে। অভিনয়টাই মুখ্য হওয়াতে এই তালের ব্যতিক্রম প্রোতাদিগকে দুঃখ দেয় না।’

বাঙ্গালীকিপ্রতিভার প্রথম অভিনয়কালে যে ভাষা ও ছন্দ ব্যবহার করা হয়েছিল, তার দু-এক স্থানে সারদামঙ্গল কাব্যের এবং অক্ষয় চৌধুরীর রচনা কিছু কিছু গৃহীত হয়েছিল, একথাও কবি প্রসঙ্গান্তরে স্বীকার করেছেন। রচনা-পরিকল্পনায় বিহারীলালের প্রত্যক্ষ প্রভাবও তর্কাতীত। সারদামঙ্গলের সঙ্গে বাঙ্গালীকিপ্রতিভার সাদৃশ্যবাক্যক পংক্তিগুলি নির্দেশ করা হচ্ছে—

সারদামঙ্গলের ১ম সর্গ ২০ স্তবকে—

এস ম্না করুণারানী ও বিধুবদনখানি

হেরি হেরি আখি ভরি হেরি গো আবার ..

এস আদরিনী রানী সম্মুখে আমার।

এই পংক্তিগুলি বাঙ্গালীকিপ্রতিভার বাঙ্গালীকিকর্তৃক সরস্বতীবন্দনা অংশে

‘হৃদয়ে রাখ গো দেবী চরণ-তোমার’ ইত্যাদি স্তবকে প্রায় অবিকৃতভাবে অনুসৃত হয়েছে। সারদামঙ্গলের পূর্বোদ্বৃত্ত স্তবকে আরও আছে—

যাও লক্ষ্মী অলকায় যাও লক্ষ্মী অমরায়

এস না এ যোগীজন-তপোবন স্থলে...

—এই পংক্তিগুলি বাস্তবিকভাবে লক্ষ্মী-প্রত্যাখ্যানদৃষ্টে ‘কোথায় সে উষ্মায়ী প্রতিমা’ ইত্যাদি স্তবকে দ্বিগুণ পরিবর্তিত আকারে গৃহীত হয়েছে। সারদা-মঙ্গলের প্রথম সর্গের ৩৩ স্তবকে আছে—

অদর্শন হলে তুমি ত্যজি লোকালয়ভূমি

অভাগা বেড়াবে কেন্দ্রে নিবিড় গহনে ;

হেরে মোরে তরুলতা বিবাদে কবে না কথা

বিষল কুমুমকুল বনফুলবনে।

হা দেবী হা দেবী বলি গুঞ্জরি কাঁদিয়ে অলি

নীরবে হরিণীবালা ভাসিবে নয়নজলে।

বাস্তবিকর সবস্বতীবন্দনার ভাষাও একই প্রকার। এই সকল ইন্দ্রিয়ভেদ্য সাদৃশ্য ছাড়াও দুরাগত অস্পষ্টতাবাচক কিছু সদৃশপংক্তিও সূক্ষ্মতর অনুসন্ধিৎসায় আবিষ্কার করা যায়। ইন্দ্রিা দেবীর সাক্ষ্য জানা যায় যে, বাস্তবিকপ্রতিভার ‘রাঙা পদপদ্মযুগে’ ও ‘এত রঙ্গ শিখেছ কোথায়’ গান দুটি অক্ষয় চৌধুরীর রচনা (রবীন্দ্রস্মৃতি)। ডক্টর স্বকুমার সেনের অভিমত, রচনাভঙ্গি অনুসারে ‘এখন করব কী বল’, ‘তবে আয় সবে আয়’ এবং ‘কালী কালী বল রে আজ’ এই গান তিনটিও অক্ষয় চৌধুরীর রচনা (বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস ৩য় খণ্ড)। শ্রীকানাই সামন্তের মতে, বাস্তবিকপ্রতিভার ‘ছন্দে উঠিছে চন্দ্রমা ছন্দে কনক রবি উদিছে’ প্রভৃতি কয়েকটি পংক্তি দ্বিজেন্দ্রনাথের স্বপ্নপ্রয়াণের ‘মহাকবি আদি কবি’ ইত্যাদি অংশের স্মারক।

বাস্তবিকপ্রতিভার ভাষা ও ছন্দে গীতিনাট্যের যে পরীক্ষা স্থচিত হয়েছে তা রবীন্দ্রনাথের সংগীতসৃষ্টির ইতিহাসে নিঃসন্দেহে বৈধবিক। বাস্তবিক-প্রতিভার দীর্ঘকাল পর কবি পুনরায় এই রীতির অনুশীলনেই তাঁর পরবর্তী নৃত্যনাট্যগুলি রচনা করেছিলেন। বাস্তবিকপ্রতিভার ভাষা প্রায় মৌখিক গম্ভ, এবং কবিতার ছন্দ প্রায়শই এতে বর্জিত। মৌখিক ভাবপ্রকাশের স্বাভাবিক বিস্ময় ক্রোধ হতাশা হাস্য উন্নততা প্রভৃতি মনোভাব যেমন আমাদের প্রচলিত সংলাপে, তেমনি এই গ্রন্থেও স্বরসহ প্রকাশিত। এক-একটি সংলাপ

আকারে দীর্ঘ হওয়ায় সেইগুলিতে কাব্যসংগীতের সমগ্রতার আভাস আছে, কিন্তু কেবল সমজাতীয় মিল ব্যতীত স্তবক বা ছন্দের দিক থেকে কাব্যসংগীতের বৈশিষ্ট্য যেন খেঁচায় লঙ্ঘন করা হয়েছে। নাট্যরীতির দিক থেকে আধুনিক দৃষ্টিতে একে বৈপ্লবিক বলা হলেও গীতিকবি রবীন্দ্রনাথ এই পদ্ধতিকে সেকালে প্রকাশক্ষমতার ক্রটি বলেই গণ্য করেছিলেন। তাই ১৮৯৬ সালের কাব্যগ্রন্থাবলীতে বান্ধীকিপ্রতিভার পুনর্মুদ্রণ প্রসঙ্গে কবি এই টীকা যোজনা করেছিলেন—‘এই গীতিনাট্যখানি ছন্দ ইত্যাদির অভাবে অপাঠ্য হইয়াছে। ইহা স্মরে লয়ে নাট্যক্ষেত্রে শ্রবণ ও দর্শনযোগ্য।’

বান্ধীকিপ্রতিভার গীতিনাট্যগত সাফল্যে উদ্দীপ্ত হয়ে রবীন্দ্রনাথ এই রচনার অল্পকাল পরেই কালমৃগয়া রচনা করলেন (১২৮৯ সালে প্রকাশিত)। বান্ধীকিপ্রতিভার প্রথম অভিনয়ের তারিখ ২৬ ফেব্রুয়ারি ১৮৮১ এবং কালমৃগয়ার প্রথম অভিনয়ের তারিখ ২৩ ডিসেম্বর ১৮৮২। জীবনস্মৃতিতে কবি এই গীতিনাট্য সম্পর্কে লিখেছেন—

“বান্ধীকিপ্রতিভার গান সম্বন্ধে এই নূতন পন্থায় উৎসাহ বোধ করিয়া এই শ্রেণীর আরও একটি গীতিনাট্য লিখিয়াছিলাম। তাহার নাম কালমৃগয়া। দশরথকর্তৃক অক্ষমূনির পুত্রবধু তাহার নাট্যবিষয়।...ইহার করুণরসে শ্রোতার আত্ম বিচলিত হইয়াছিলেন। পরে, এই গীতিনাট্যের অনেকটা অংশ বান্ধীকিপ্রতিভার সঙ্গে মিশাইয়া দিয়াছিলাম বলিয়া ইহা গ্রন্থাবলীর মধ্যে প্রকাশিত হয় নাই।”

বস্তুত কালমৃগয়ার কাহিনী নূতন হলেও এটি বান্ধীকিপ্রতিভার রচনা ও সৃষ্টিধর্মেরই পরিণত সংস্কার মাত্র, এই কারণে অনতিবিলম্বে কবি এটিকে বান্ধীকিপ্রতিভার অঙ্গীভূত করে নিলেন। বান্ধীকিপ্রতিভার বিষয়বস্তু ছিল ব্যাধকর্তৃক পক্ষী-শিকার, যা দেখে বান্ধীকির হৃদয়ে করুণার আবির্ভাব ঘটে। যে নৃশংস নিধন বান্ধীকিকে বিচলিত করেছিল সেও তো এক ধরনের কাল-মৃগয়াই। রবীন্দ্রনাথের কবিপ্রতিভা-উন্মেষের প্রস্তুতিপর্বে এই মৃগয়ার নির্মমতা ব্যাপারটি দুবার তাঁর কবিচিন্তাকে আকর্ষণ করল, এই তথ্যটুকু মনে রাখবার মত। কালমৃগয়া গীতিনাট্যে এমন কতকগুলি গান আছে যেগুলি নাট্যসংলাপ হলেও স্বতন্ত্র কাব্যসংগীত—

২য় দৃষ্ট বনদেবী সমুখেতে বহিছে তটিনী

ফুলে ফুলে ঢলে ঢলে বহে কিবা মৃদু বায়

৪র্থ দৃশ্য বনদেবতা সঘন ঘন ছাইল গগন ঘনাইয়া

বনদেবী ঝম ঝম ঘন ঘন রে বরষে

৬ষ্ঠ দৃশ্য অঙ্কমূনি যাও রে অনন্তধামে মোহমায়া পাশরি

এর ভিতর ‘সম্মুখেতে বহিছে ভটিনী’ গানটি দ্বিতীয় খণ্ড গীতবিতানে প্রথম পর্যায়ভুক্ত এবং কয়েকটি শব্দের পাঠভেদ ঘটেছে। ‘সঘন ঘন ছাইল’ গানটি ‘গহন ঘন ছাইল’ এই পাঠান্তরসহ গীতবিতানের বর্ষাপর্যায়ভুক্ত। ‘ঝম ঝম ঘন ঘন রে’ গানটির পরিচিত পাঠ ‘রিমঝিম ঘন ঘন রে’। ‘যাও রে অনন্ত ধামে’ গানটি ব্রহ্মসংগীতরূপে পরিচিত।

কালমৃগয়া গীতিনাট্য রচনাকালে রবীন্দ্রনাথের গীতিকার-প্রতিভা অনেক পরিণত হয়েছে এবং এই নাটকের সংলাপগুলি ক্রমশ নিটোল গীতিধর্মিতায় পুষ্ট হয়েছে অর্থাৎ ‘ছন্দ ইত্যাদির’ যে অভাবে বাঙ্গালীকিপ্রতিভা ‘অপাঠ্য’ হয়েছিল, সে ত্রুটি এখানে বহুলাংশে কবি সংশোধন করতে পেরেছেন। এই জন্তই কালমৃগয়ার একাধিক গান পরবর্তীকালে রবীন্দ্রনাথের নাট্যনিরপেক্ষ কাব্যগীতি হিসাবে জনপ্রিয় হয়েছিল। কালমৃগয়াতেই আমরা পরবর্তী রবীন্দ্রসংগীতের দুটি মুখ্য প্রবণতার পূর্বাভাস পাই, একটি, ঋতুগীতি আর একটি ব্রহ্মগীতি রচনার আগ্রহ। প্রথম সংস্করণ বাঙ্গালীকিপ্রতিভায় বর্ষার কোনো পটভূমি বা পরিস্থিতি ছিল না। দ্বিতীয় সংস্করণে কালমৃগয়ার কয়েকটি গানের দ্বারা সে পটভূমি সৃষ্টি করা হয়েছে। কালমৃগয়া গীতিনাট্যে বর্ষার যে বাতাবরণ সৃষ্টি করা হয়েছে, তা কেবল নাট্যপ্রয়োজনেই নয়। নাটককে অতিক্রম করে তরুণ কবিমনের ঋতুচেতনা বর্ষার জলধারার মত স্বরে ছন্দে মন্ত্রিত হতে চেয়েছে। নিশীথ রজনীতে অঙ্কমূনির পুত্রকে নদীতীরে তৃষ্ণাবারি সংগ্রহে পাঠাবার কালে বর্ষাধারার অনিবার্য প্রয়োজন ছিল না। কিন্তু এই অবকাশে বনদেবতা ও দেবীগণের গীতমত্ত উল্লাসে কবি যেন তাঁর জীবনের প্রথম বর্ষামঙ্গলের আয়োজন করেছেন। মল্লার ও গৌড়মল্লারের স্বরে এই বর্ষাগীতগুলি স্বয়ংসম্পূর্ণ এবং কবির পরবর্তী বর্ষাগীতগুলির সঙ্গে গভীরভাবে সম্পৃক্ত। কালমৃগয়ার চতুর্থ দৃশ্যে তিনটি বর্ষাগীত আছে বনদেবীদের কণ্ঠে। এই তিনটি গানে কবির বর্ষাসংগীতের দুটি বৈশিষ্ট্য ফুটে উঠেছে। প্রথমত, বর্ষামুখর অঙ্ককারজন্তু রজনীর বর্ণনা এবং দ্বিতীয়ত, বর্ষার সঙ্গে মানবমনের উল্লাসাত্মকতা। ‘সঘন ঘন ছাইল’ গানের পাশে পরবর্তী কালের ‘ঝম ঝম বরিষে বারিধারা’ রাখলেই এই সত্য বোঝা যাবে। ‘আয় রে সজনি সবে

মিলে' গানটি যেন 'এসো শ্রামল স্তম্ভর' কিংবা 'ঐ আসে ঐ অতি ভৈরব হরষে' গানের পূর্বাভাস।

কালমুগয়ার আর একটি গানের সঙ্গে কবির সমকালীন একটি কাব্যগীতির ভাংগত সাদৃশ্য লক্ষ্য করা যায়। উভয়ের মধ্যে কোনটি অগ্রবর্তী বলা কঠিন। দুটি উদাহরণই পাশাপাশি দেওয়া গেল। প্রথমে কালমুগয়ার প্রথম দৃশ্য থেকে লীলা ও ঋষিকুমারের গানটি—

মিশ্র বিভাস আড়ধেমটা

লীলা। কাল সকালে উঠব মোরা যাব নদীর কূলে

শিব গড়িয়ে করব পূজা আনব কুসুম তুলে।

ঋষিকুমার। মোরা ভোরের বেলা গাঁথব মালা ছলব সে দোলায়

বাজিয়ে বাঁশি গান গাহিব বকুলের তলায়।

অতি স্বাভাবিক ভাবেই মনে পড়ে রবিচ্ছায়ার সেই সুপরিচিত গানটি—

পুরানো সেই দিনের কথা ভুলবি কি রে হায়

ও সেই চোখের দেখা প্রাণের কথা সে কি ভোলা যায়। ..

মোরা ভোরের বেলা ফুল তুলেছি ছলেছি দোলায়

বাজিয়ে বাঁশি গান গেয়েছি বকুলের তলায়।...

কালমুগয়া থেকে নিম্নলিখিত গানগুলি 'পরিবর্তিত আকারে অথবা বিস্তৃত আকারে' বাল্মীকিপ্রতিভার দ্বিতীয় সংস্করণে গৃহীত হয়েছে—

১। আঃ বেঁচেছি এখন ২। এনেছি মোরা এনেছি মোরা ৩। স্নিমস্নিম ঘন ঘন রে ৪। এই বেলা সব মিলে চল হো ৫। গহনে গহনে যারে তোরা ৬। চল ভাই চল ৭। কে এল আজি এ ঘোর নিশীথে ৮। প্রাণ নিয়ে তো সটকেছি রে ৯। সদার শস্য দেরি না নয়।

বাল্মীকিপ্রতিভায় কবি 'মা নিষাদ প্র্তিষ্ঠাং' এই সংস্কৃত শ্লোকটির প্রয়োগ করেন। কালমুগয়ায় দশরথের প্রতি অঙ্কমুনির অভিশাপটিও অম্লরূপ সংস্কৃত শ্লোক ব্যবহারের দৃষ্টান্ত। কালমুগয়ায় ৩য় দৃশ্বে কবি ঋষি ও ঋষিকুমারের কণ্ঠে বেদপাঠ সংযোজিত করেছেন। বৈদিক কাব্যপংক্তি আবৃত্তি ঠাকুরপরিবারে মহর্ষিদেবের প্রদত্ত শিক্ষা, কবির কাব্যজীবনে এই শিক্ষা গভীরভাবে প্রভাব বিস্তার করেছিল। উত্তরকালে বহু বৈদিক কাব্যস্বরূপে তিনি স্বরযোজনা করেছিলেন, নাটকেও ব্যবহার করেছিলেন। কালমুগয়াতেই তার যথার্থ স্মৃতি বলা যায়।

বান্ধীকিপ্ৰতিভার সংশোধিত পরিবর্তিত দ্বিতীয় সংস্করণের প্রকাশ ১২২২ ফাল্গুন। এই গ্রন্থটি প্রথম সংস্করণের তুলনায় পরিণততর, আরও লিপিকুশল, গীতিমঞ্জিত ও পরিচ্ছন্ন। ভাবের দিক দিয়ে এর সঙ্গে পূর্ববর্তী প্রকৃতির প্রতিশোধের মিল থাকলেও এর রীতি স্বতন্ত্র, তাই এখানে নাটককে সরিয়ে স্বয়ংসম্পূর্ণ কাব্যগীতি বের করা যায় না। পূর্বেই বলা হয়েছে যে কালমুগ্ধার একাধিক গান বান্ধীকিপ্ৰতিভায় গৃহীত হয়েছে। তাছাড়া দ্বিতীয় সংস্করণে প্রথম সংস্করণের কিছু গান বর্জন করে নতুন গানও রচিত হয়েছে। সেগুলির তালিকা—

১। সহে না সহে না কঁাদে পরাণ ২। ঐ মেঘ করে বুঝি গগনে ৩। মরি ও কাহার বাছা ৪। ছাড়ব না ভাই ছাড়ব না ৫। এত রঙ্গ শিখেছ কোথায় ৬। রাঙা পদপদ্মযুগে ৭। কী দোষে বাঁধিলে আমার ৮। রাজা-মহারাজা কে জানে ৯। আছে তোমার বিচ্ছেদাধি জানা ১০। আঃ কাজ কী গোলমালে ১১। আহা আশ্রয় এ কী তোদের ১২। আয় মা আমার সাথে ১৩। কোথায় জুড়াতে আছে ঠাই ১৪। কেন রাজা ডাকিস কেন ১৫। বলব কী আর খুড়ো ১৬। রাখ রাখ ফেল ধনু ১৭। দেখ দেখ দুটো পাখি ১৮। নমি নমি ভারতী ১৯। শ্রামা এবার ছেড়ে চলেছি মা ২০। বাগী বীণাপাণি করুণাময়ী।

আগেই বলেছি, স্বয়ংসম্পূর্ণ কাব্যগীতি হওয়ার অবকাশ বান্ধীকিপ্ৰতিভার সংলাপ-আশ্রিত গানে কমই, তবু এর দু'একটি গানের স্বরে অন্তত সেই পূর্ণতার অবকাশ ছিল, যেজন্য বান্ধীকিপ্ৰতিভার অব্যবহিত পরে সেই স্বরকে রক্ষা করে কবি নূতন কথা বসিয়ে স্বাধীন স্বতন্ত্র কাব্যগীতি রচনা করেছেন। চতুর্থ দৃশ্যে দস্যদের মত উল্লাসবৃত্তিতে বান্ধীকির অন্তরে যখন একটি গ্লানি ও দ্বন্দ্ব উপস্থিত হয়েছে, তখন একটি গানে এই আত্মসংকট ব্যক্ত করা হয়েছে—

কোথায় জুড়াতে আছে ঠাই—তবু প্রাণ কেন কঁাদে রে

যাই দেখি শিকারেতে রহিব আমোদে মেতে

ভুলি সব জালা বনে বনে ছুটিয়ে—কেন প্রাণ কেন কঁাদে রে।

রবিচ্ছায়া গ্রন্থের অধুনা-স্থপরিচিত ‘প্রমোদে ঢালিয়া দিহু মন’ গানটি বান্ধীকির কণ্ঠে আলোচ্য গানেরই বাচ্যাস্তর মাত্র। দ্বিতীয় সংস্করণ বান্ধীকিপ্ৰতিভা প্রকাশের পূর্বেই-রবিচ্ছায়া প্রকাশিত হয় (১২২২ বৈশাখ) এবং যতদূর জানা যায় ‘প্রমোদ ঢালিয়া দিহু মন’ গানটির স্বর জ্যোতিষ্মিন্জনাথের দেওরা (গীতবিতান গ্রন্থপরিচয় দ্রষ্টব্য)। জ্যোতিষ্মিন্জনাথের পিয়ানোর স্বরে

কথা-বসানো। এই গানটিকে বাস্তবিকপ্রতিভায় পরে ব্যবহার করা হয়েছে অথবা বাস্তবিকির কঠোর গানটির কথা বদলে ‘প্রমোদে ঢালিয়া দিলু মন’ গানটির জন্মলাভ হয়েছে, এ বিষয়ে জোর করে কিছু বলা যায় না।

দ্বিতীয় সংস্করণে সংযোজিত নতুন গানগুলির মধ্যে কাব্যগীতের মর্যাদা দেওয়া যায় এই গানগুলিকে

- ১ম দৃশ্য বাগিকা ওই মেঘ করে বুঝি
- ২য় দৃশ্য বাস্তবিকি রাঙা পদপদ্মযুগে
- ৩য় দৃশ্য দহ্মাগণ এত রঙ্গ শিখেছ কোথায়
- ৫ম দৃশ্য বাস্তবিকি শ্রামা এবার ছেড়ে চলেছি মা
- ৬ষ্ঠ দৃশ্য বনদেবী বাগী বীণাপাণি করুণাময়ী

এই গানগুলির মধ্যে তিনটিই শ্রামাবিষয়ক, কারণ রত্নাকর বাস্তবিকির দহ্ম-জীবনচিত্রণে কবি স্বাভাবিক ভাবেই তাকে কালীসাধক করেছেন। প্রত্ন-বৈদিক সভ্যতার বিকাশকাল থেকে বাস্তবিকির রামায়ণ রচনাকাল পর্যন্ত ভারতীয় সমাজাদর্শে এদেশে মাতৃতান্ত্রিক চণ্ডিকা-কালিকা-উপাসনার প্রবর্তন ঘটে নি। কিন্তু এ তথ্য সে বয়সে কবির জানার কথা নয়, জানার প্রয়োজনও ছিল না। দহ্মারা কালীপূজা করে থাকে, এই লৌকিক বিশ্বাসই শ্রামাসংগীত রচনায় কবিকে উৎসাহিত করে থাকবে। সুতরাং গানগুলি নাট্যপ্রয়োজনগত, উদ্দেশ্যমূলক, শ্রামাভক্তির বিশুদ্ধ আবেগ থেকে উৎসারিত নয়। তথাপি গান তিনটির মধ্যে কষ্টকল্পনা বা আড়ষ্টতা নেই, যেমন বনদেবীগণের ‘বাগী বীণাপাণি করুণাময়ী’ গানের ভাষাতেও একটি স্নিগ্ধ স্বচ্ছন্দ অকৃত্রিমতা আছে। পরবর্তীকালে বিসর্জন নাটকেও কবি শ্রামাবিষয়ক কয়েকটি গান লিখেছেন। বাস্তবিকপ্রতিভার ও বিসর্জনের শ্রামাবিষয়ক গীতগুলি উনিশ শতকের তৎকাল-প্রচলিত শ্রামাসংগীতের আদর্শেই রচিত।

৪

রবীন্দ্রচন্দ্রাবলীর অন্তর্ভুক্ত নাট্যতালিকার প্রথম নাটক প্রকৃতির প্রতিশোধ ১২৯১ সালে অর্থাৎ কবির ২৩ বৎসর বয়সের সময় প্রকাশিত হয়। ‘আলোচনা’ গ্রন্থে কবি একদা প্রকৃতির প্রতিশোধের যে সমালোচনা লিখেছিলেন সে সম্পর্কে পরে জীবনস্মৃতিতে মন্তব্য করেন—“এই একটি মাত্র আইডিয়া অলঙ্কারভাবে নানা বেশে আজ পর্যন্ত আমার সমস্ত রচনাকে অধিকার করিয়া আছে”। ‘বঙ্গভাবান্ন

লেখক' গ্রন্থেও প্রকৃতির প্রতিশোধ সম্পর্কে 'কবি অল্পরূপ মস্তব্য করেছিলেন। প্রকৃতির প্রতিশোধ নাটক হলেও এই নাটকে গানের ভূমিকাকে কবি তাৎপর্য দিয়েছেন। প্রভাতসংগীত সন্ধ্যাসংগীত গ্রন্থের কোনো কবিতায় সুরযোজনা করা হয়নি, কিন্তু গান শব্দটি উক্ত দুই গ্রন্থের একাধিক কবিতায় ব্যবহৃত হয়েছিল। এই দুই গ্রন্থভুক্ত রচনা কবির প্রথম জীবনের হৃদয়অরণ্যে পথভ্রষ্টতার কবিতা, 'অবরুদ্ধ আলোকের কবিতা', 'নিজের মনের ভাবনা নিজের মনের প্রাচীরের মধ্যে প্রতিহত হয়ে আলোড়িত'। পরবর্তী যুগে যখন মানবের স্পর্শে এই অন্ধকার ঘুচে গেছে, তখনকার রোমাঞ্চ ধরা পড়েছে 'ছবি ও গানে' অর্থাৎ চিত্রে ও সুরে, রূপকল্পরচনায় ও গীতিধর্মিতায়। এই যুগ থেকেই, বিশেষ করে বাস্তবিকপ্রতিভা-কালযুগের পর্ব থেকেই রবীন্দ্রকবিমানসে ধীরে ধীরে গানের উৎস খুলে যেতে থাকে। পরিণত বয়সে প্রকৃতির প্রতিশোধের ভূমিকায় কবি লিখেছেন—

“...তখন আমার বয়স বোধ হয় তেইশ কিংবা চব্বিশ হবে, কারোয়ার থেকে জাহাজে আসতে আসতে হঠাৎ যে গান সমুদ্রের উপর প্রভাতসুখালোকে সম্পূর্ণ হয়ে দেখা দিল তাকে নাট্যীয় বল। যেতে পারে, অর্থাৎ সে আত্মগত নয় সে কল্পনায় রূপায়িত। ‘হেদে গো নন্দরানী’ গানটি একটি ছবি, যার রসনাট্যরস।... এই গানটি প্রকৃতির প্রতিশোধে ভুক্ত করেছি। এই আমার হাতের প্রথম নাটক, যা গানের ছাঁচে ঢালা নয়। এই বইটি কাব্যে এবং নাট্যে মিলিত।”

অর্থাৎ প্রকৃতির প্রতিশোধ থেকে রবীন্দ্রনাথ নাটকে স্বতন্ত্রভাবে গান যোজনা করতে লাগলেন। ‘এরই মাঝে মাঝে গানের রস এসে অনির্বচনীয়তার আভাস দিয়েছে।’ ‘হেদে গো নন্দরানী’ সেই অনির্বচনীয়তার দ্বারা আভাসিত বলে কবি ব্যাখ্যা করেছেন। প্রকৃতির সঙ্গে শত্রুতা করে গুহাচারী সন্ন্যাসী প্রকৃতিকে জয় করেছেন, স্নেহপ্রেমের কঙ্কাল পিছনে ফেলে তিনি লোকালয়ে বেরিয়েছেন, যেখানে চলেছে কলরব, হাসিরঙ্গ, অকারণ জনতার অমূলক উচ্ছ্বাস। সেখানে কৃষকরা রৌদ্রপ্রাবিত শস্ত্রভূমে যেতে যেতে জীবনের নীলাকাশে গানের পতাকা উড়িয়ে গেয়ে ওঠে—

হেরো গো প্রভাত হল, সূর্য্য ওঠে, ফুল ফুটেছে বনে

আমরা শ্রামকে নিয়ে গোষ্ঠে যাব আজ করেছি মনে।

একই সুরে বাঁধা মালিনীর কণ্ঠের গানটি—‘বৃষ্টি বেলা বয়ে যায়’। প্রকৃতির প্রতিশোধের কয়েকটি গান নিতান্তই নাট্যপ্রসঙ্গের অন্তর্ভুক্ত অর্থাৎ

পরিস্থিতি- বা চরিত্রজ্ঞাপক। এইগুলির কথা ও স্বর প্রাচীন বাঙলা কাব্য-সংগীতের মত। হালকা কথায় লঘু স্বর-বসানো এই গানগুলি রবীন্দ্রনাথের কাব্যসংগীতের গভীরতা ও সৌন্দর্যের পরিপন্থী। যথা

২য় দৃশ্বে ভিক্কদের গান ভিক্কে দে গো ভিক্কে দে

৪র্থ দৃশ্বে জীলোকদের গান কথা কোসনে লো রাই

পুরুষের গান প্রিয়ে তোমার ঢেঁকি হলে যেতেম বেঁচে

কিন্তু ৭ম দৃশ্যের গানগুলিতে আবার সেই নাট্যরসের ভিতর অনির্বচনীয়তার আভাস লেগেছে। স্নেহপ্রেমবিবিক্ত সন্ন্যাসী সত্ত্বউপজাত হৃদয়দুর্বলতার বিকল্পে প্রাণপণে বৈরাগ্যের অজ্ঞাঘাত করতে করতে ক্ষতবক্ষ হসে যখন পর্বত-শিখরে এসে দাঁড়িয়েছেন, তখন দুইজন জীলোকের কণ্ঠে শুনলেন লোকায়ত প্রেমের একটি লঘু সংগীত, দেহগত ভালোবাসার আসক্তি-মেশানো একটি চটুল ভালবাসার গান। কিন্তু তার আপাতলঘুতার মধ্য দিবে মানিনী প্রেমসীর প্রতি প্রেমিকের মানভঞ্জনর সকাতির আহ্বান বৃহত্তর তাৎপর্য নিয়ে ফুল্লবিকশিত ত্রিভুবনের মাঝখানে বিরক্তযোগী সন্ন্যাসীর কাছে নূতন আহ্বানসহ হাজির হল—

বনে এমন ফুল ফুটেছে, মান করে থাকা আজ কি সাজে।

মান অভিমান ভাসিয়ে দিয়ে চলো চলো কুঞ্জ-মাঝে।

সহসা প্রীতি-উদাসীন প্রবৃত্তিনিবন্ধ যোগীর কাছে জগৎ মায়াময় স্বন্দর মনোহর হয়ে দেখা দিল। পশ্চিমে অন্তমিতপ্রায় সূর্যের সহচরী কনকসন্ধ্যার লীলাভিরাম আবির্ভাব, ঘনায়মান বনভূমির ছায়াঙ্ককার, চতুর্দিকের শান্তিময়ী স্তব্ধতার মধ্যে সিদ্ধুসংগীত, ছোট ছোট জীবনপূর্ণ স্বন্দর লোকালয় সন্ন্যাসীর চোখে যে অমৃতময় আনন্দ ছড়িয়ে দিল, তারই ধ্রুপদে বাঁধা একখানি অপরূপ সংগীত ঠিক সেই মুহূর্তেই আর একদল পথযাত্রীর কণ্ঠে ধ্বনিত হয়ে উঠল—

মরি লো মরি, আমায় বাঁশিতে ডেকেছে কে।

ভেবেছিলেম ঘরে রব, কোথায় যাব না—

ওই-যে বাহিরে বাজিল বাঁশি, বল কী করি।

এ গানের উৎসে রয়েছে গভীর বিশ্বপ্রীতি ও জীবনমমতা। মর্তজীবনের প্রতি যে নিবিড় আসক্তিতে রবীন্দ্রসংগীত কম্পমান, লোকায়ত পৃথিবীর মর্মে মর্মে মধুকোষসন্ধানের যে উৎকর্ষাকাতর মূর্ছনা রবীন্দ্রনাথের প্রেমসংগীতগুলির সম্বল, মাত্র তেইশ বৎসরের গানেই তার এমন অনির্বচনীয় অভিপ্রকাশ

সম্ভব হয়েছে। প্রকৃতির প্রতিশোধ সম্পর্কে কবি বলেছিলেন যে, এর আইডিয়াটাই তাঁর সমস্ত রচনায় নানা বেশে ও ভাবে অনুসৃত, সেই আইডিয়া হল ‘বৈরাগ্যসাধনে মুক্তি সে আমার নয়’, তারই নামান্তর ‘সীমার সহিত অসীমের মিলনসাধনের পালা’। ‘মরি লো মরি’ গানটি সেই প্রকৃতিতে প্রত্যাবর্তনের, জীবননিমন্ত্রণের মুগ্ধ রাগিণী। মাত্র তেইশ বৎসরের এই গানে প্রেমাতুরাগ, আসক্তি ও লোকালয়ের মধুর আত্মান কবিকে যে বাঁশিতে ডাক দিয়েছে, সেই বাঁশিটি আর কখনও তিনি ত্যাগ করেননি। জীবনের বাঁকে বাঁকে সেই একটি বাঁশি চলচপলার চকিত ইশারা হয়ে কবিকে হাতছানি দিয়েছে, অন্ধ ভূমিগর্ভে শশুপীত জীবনের আত্মান হয়ে বেজেছে। রক্তকরবীর নন্দিনীর কানেও সেই বাহিরেব বাঁশির ডাক বেজেছিল একদিন—

ভালবাসি, ভালবাসি—

এই স্বরে কাছে দূরে জলে স্থলে বাজায় বাঁশি।

এই বাঁশিই ‘ওগো স্বদূর বিপুল স্বদূর ভূমি যে বাজাও ব্যাকুল বাঁশরি’ হয়ে কবিকে চিরকাল উন্মনা করেছে। প্রকৃতির প্রতিশোধের এই গান যেন সেই বংশীখণ্ডের গৌরচন্দ্রিকা।

লক্ষ্য করলে দেখা যাবে, এই নাটকের অধিকাংশ গানেই পদাবলীর অনুষ্ক ব্যবহৃত হয়েছে। ‘হেদে গো নন্দরানী’ যেন পদাবলীর গোষ্ঠলীলা, বাৎসল্যে ও সখে জড়িত। ‘বুঝি বেলা বয়ে যায়’ মালিনীদের এই গানের একটি পংক্তি ‘যমুনার ঢেউ বাচ্ছে বয়ে বেলা চলে যায়’ যমুনার স্মৃতিজড়িত। ‘কথা কোসনে লো রাই শ্রামের বড়াই বড় বেজেছে’ (৪র্থ দৃশ্য), ‘বনে এমন ফুল ফুটেছে’ ও ‘মরি লো মরি আমার’ (৭ম দৃশ্য)—এইগুলিও পদাবলীর আধুনিক সংস্করণ। উনিশ শতকের মধ্য ও শেষভাগে বাঙলা গানে কবিগীতের ভগ্নাবশেষ পদাবলীর অনুষ্ক নিয়েই বেঁচেছিল, সেই সূত্রে কবিও এই আবহাওয়া থেকেই তাঁর গানের উপকরণ সংগ্রহ করেছেন। কিন্তু সেই সঙ্গে একথাও মনে রাখতে হবে যে, প্রকৃতির প্রতিশোধে জীবনের যে শ্রামল পটভূমিকার উপর কবি যৌবন, স্নেহপ্রীতি, হাসি ও কান্নার লীলানাট্যটি স্থাপন করতে চেয়েছেন, পদাবলীর পরিবেশ ও তার অনুষ্ক সেখানে অপরিহার্য ছিল।

মায়ায় খেলা রবীন্দ্রনাথের প্রথম গীতিনাট্য যেখানে একদিকে গীতিরচনার সংগঠিত প্রতিভা প্রকাশ পেয়েছে, অতীতকে নাট্যরসবিজ্ঞানের জন্ত

ভাবোচ্ছ্বাসজটিল রচনাতেও মনোযোগ আকৃষ্ট হয়েছে। সংগীতরচনা এখন আর নিভৃত কক্ষপ্রান্তের শয্যাবিলাস মাত্র নয়, কবি তাকে জীবনের প্রশস্ত রঙ্গমঞ্চের হাসিকারার উপযোগী করে তুলেছেন। সখীসমিতির জন্ত মাযার খেলা রচিত হয়েছিল, প্রকাশ ১২০৫ অগ্রহায়ণে। মাযার খেলার বিষয়বস্তু প্রেম—তরুণতরুণীর রুদ্ধ হৃদয়াবেগ ও অচরিতার্থ প্রেমের দুর্বহ বেদনা। পরিণত বয়সে একটি পত্রে কবি লিখেছিলেন—

“প্রথম বয়সে আমি হৃদয়ভাব প্রকাশ করবার চেষ্টা করেছি গানে, আশা করি সেটা কাটিয়ে উঠেছি পরে। পরিণত বয়সের গান ভাব বাতলাবার জন্ত নয়, রূপ দেবার জন্ত। তৎসংশ্লিষ্ট কাব্যগুলিও অধিকাংশই রূপের বাহন”।^৬

মাযার খেলা সেই হৃদয়ভাবপ্রকাশের অনবদ্য রচনা। সুরচিত ৬৩টি কাব্যগীতের দ্বারা এই গীতনাট্য রচিত। এখানে সংলাপ সর্বত্রই ভাবঘন, প্রতিটি সংলাপই স্বয়ংসম্পূর্ণ এক একটি কাব্যসংগীত। ১৯০৫ সালে প্রকাশিত ‘বান্ধালীর গানে’ সংকলিতা দুর্গাদাস লাহিড়ী বান্ধীকিপ্রতিভার কোনো গান উদ্ধৃত করেননি, কিন্তু মাযার খেলার একাধিক গান সংকলন করেছেন। ১৮৯৮ সালে প্রকাশিত বাঙলা প্রেমসংগীতের সর্ববৃহৎ সংকলন অবিনাশচন্দ্র ঘোষের ‘প্রীতিগীতি’তেও মাযার খেলার গান সংকলিত। ১২৯১ সালে লিখিত গল্পনাট্য নলিনীর সঙ্গে মাগার খেলার সাদৃশ্যের কথা কবি নিজেই স্বীকার করেছেন, যদিও নলিনীর কোনো গানই এতে পুনরাবৃত্ত হয়নি। ‘বান্ধীকিপ্রতিভায় একটি নাট্যকথাকে গানের সূত্র দিয়ে গাঁথা হয়েছিল, মাযার খেলায় গানগুলিকে গাঁথা হয়েছিল নাট্যসূত্রে’। বান্ধীকিপ্রতিভা নাট্যধর্মী বলে সেখানকার সংলাপই গান, মাযার খেলা গীতিধর্মী বলে গানই এখানে সংলাপ। তাই মাযার খেলায় কাব্যগীতি বেশি, ‘গানের ভিতর দিয়ে অল্প একটুখানি নাট্য দেখা দিচ্ছে’। মাযার খেলার অন্তর্ভুক্ত তিনটি গান কবির পূর্ববর্তী অল্প কয়েকটি প্রকাশিত হয়েছিল। প্রতিটি গানই গানের আঙ্গিকে রচিত, সুরাশ্রিত গীতিকবিতা। গানগুলি সংলাপচ্ছলে সন্নিবেশিত বলে নাটক হিসাবে মাযার খেলা শিথিল, কিন্তু আবেগঘন ও ভাবসর্বস্ব। দু’একটি গানে নাটকীয় সংলাপের ক্রতি আছে, সংক্ষিপ্ততা আছে, নতুবা সবগুলি গানই দীর্ঘ। চরিত্রগুলি অস্পষ্ট, কারণ গানের কাব্যগর্ভ বাণীতে একরূপতা থাকায় চরিত্র ফোটেনি। প্রথম দিকের তুলনার শেষ দিকের গান কিছুটা সংক্ষিপ্ত ও উক্তিধর্মী। মাযার খেলার একাধিক গান স্বতন্ত্র প্রেমগীতি অথবা ঋতুগীতি হিসাবে

পরিচিত হয়েছিল, স্বতন্ত্রভাবে বিভিন্ন স্বরলিপি-গ্রন্থের অন্তর্ভুক্ত হয়েছিল। অথচ মায়ার খেলা এত অনায়াসস্বাচ্ছন্দ্যে রচিত যে, সংগীতগুলি আগে রচনা করে তাকে নাট্যস্থত্রে গেঁথে দেওয়া হয়েছে এমন মনেও হয় না। মায়াকুমারীগণ এই নাটকে গ্রীক কোরাসের মত রঙ্গমঞ্চে প্রেমের রহস্যজাল বিছিয়ে দিয়ে গেছে, নাটকীয় কুশীলব সেই জালে আবদ্ধ বিহঙ্গের মত ছটফট করেছে, মুক্তি-কামনায়া পক্ষসঞ্চালন করেছে, আপনার চারপাশে আকাশ খুঁজেছে। চরিত্র হিসাবে মায়াকুমারীগণ অভিনব পরিকল্পনাগ্রন্থত, যদিও তাদের গানে সর্বদা মায়াস্বজনের বিস্ময় নেই। নাটকের চরিত্র ও মায়াকুমারীদের চরিত্রে অনেক পার্থক্য, কিন্তু গানে সে পার্থক্য রক্ষিত হয়নি। কয়েকটি দৃশ্বে মায়াকুমারীদের অন্তত একটি করে গান আছে এবং সেই গানে নাট্যদৃশ্যের ভাববস্তু ও পরিচয় ফুটে উঠেছে। মায়াকুমারীদের গীতভাষ্য অমূল্যরূপ করে মায়ার খেলার যে কাহিনী গড়ে উঠেছে তাতে দেখা যায়, প্রতিদৃশ্যের ঘটনাপরম্পরার পরিণামে মায়াকুমারীদের গানে তার ভাষ্য-টীকা-ব্যাখ্যা আছে। মায়াকুমারীরা বৈষ্ণব কবিতার সখীদের মত এই নাটকের প্রেমলীলার লীলাবিস্তারিকা, প্রেমলীলায় প্রত্যক্ষ অংশগ্রহণ করেনি কিন্তু দূরস্থিত দর্শিকা মাত্র। তারা বিধাতার মত অলক্ষ্যচারী, সখীর মত মিলনপ্রত্যাশী, লীলাশুকের মত ভাষ্যকার, নাট্যকারের মত নিরপেক্ষ ও কবির মতো অল্পকম্পায়ী। আসলে লীলামবী মায়াকুমারীগণ কবিমনেরই প্রক্ষেপ ও সম্প্রসারণ মাত্র। মায়াকলিত প্রেম সম্পর্কে কবির গভীর অমূল্য তি, রসজ্ঞের মর্যাদ্ভব ও প্রোঢ় উপলব্ধিকেই রসঘন ভাষায় প্রকাশ করা হয়েছে মায়াকুমারীদের কণ্ঠে। মায়াকুমারীদের মুখে প্রথমেই শুনি, এই সংসার-খুলিজালের উপর মায়াবিস্তারিকা সেই অশরীরীগীদের লীলাপ্রভাব, হৃদয়ের স্বকুমার অমুরাগবৃত্তিতে তাদের কল্পবিহারের কথা—

মোরো জলে স্থলে কত ছলে মারাজাল গাঁথি।

মোরো স্বপন রচনা করি অলস নয়ন ভরি।

গোপনে হৃদয়ে পশি কুহক-আসন পাতি।

মোরো মদিরতরঙ্গ তুলি বসন্তসমীরে।

দুরাশা আগায় প্রাণে প্রাণে

আধো-তানে ভাঙা-গানে

ভ্রমরগুঞ্জরাকুল বকুলের পাতি।

রবীন্দ্রনাথের প্রণয়ভাবনার একটি বিশেষ ধারা এই গীতিনাট্যে প্রকাশিত

হয়েছে বলে মায়ার খেলায় কবির প্রকাশ এত স্বচ্ছন্দ ও সাবলীল। ‘নব-
 যৌবনবিকাশে গ্রন্থের নায়ক অমর সহস্র হৃদয়ের মধ্যে এক অপূর্ব আকাঙ্ক্ষা
 অনুভব করিতেছে। সে উদাসভাবে জগতে আপনার মানসীমূর্তির অল্পরূপ
 প্রতিমা খুঁজিতে বাহির হইতেছে।’ এই বাকাটি রবীন্দ্রসাহিত্য-পাঠকের
 কাছে গভীর তাৎপর্যবহ। ‘জগতে আপনার মানসীমূর্তির অল্পরূপ প্রতিমা’-
 অন্বেষণ রবীন্দ্রনাথের সমসাময়িক প্রেম-কবিতারও লক্ষণীয় বৈশিষ্ট্য। অমরের
 মুখে ‘জীবনে আজ কি প্রথম এল বসন্ত’ এই কাব্যসংগীতের অন্তর্গত এই
 পংক্তিগুলি মানসী কাব্যের বহু কবিতাকে স্মরণ করিয়ে দেয়—

সুখভরা এ ধরায় মন বাহিরিতে চায়

কাহারে বসাতে চায় হৃদয়ে।

তাহারে খুঁজিব দিকদিগন্ত।...

কার সুধাস্বর মাঝে জগতের গীত বাজে,

প্রভাত জাগিছে কার নয়নে।

যদিও মাধুকুমারীগণ গানে বলেছে যে মানসী-প্রতিমা বহির্ভূতনে নেই,
 অন্তরেই তার যথার্থ অবস্থান, কিন্তু অমর সে তত্ত্ব না জেনে বাইরে খুঁজে বার্য
 হয়েছে। মানসী রচনার পূর্বে রবীন্দ্রনাথও কি নিশ্চিতভাবে জানতেন যে
 মানসী অন্তরেই আছে? ‘মানসী’, ‘মানসসুন্দরী’ প্রভৃতি শব্দব্যবহার পূর্ববর্তী
 কাব্যে আমরা পাই না। ‘অন্তরবাহিরের সেই ব্যাকুলিত মিলনেই কবির একান্ত
 সুখোচ্ছ্বাস’ বলে কবি মানসীর ভূমিকায় ঘোষণা করেছেন। শাস্তার গানে
 প্রেমের আর এক বাণীভঙ্গিমার প্রকাশ ঘটেছে, বিরহের নিঃসীমতায় প্রেমিকের
 মনে প্রেমের সত্য উপলব্ধি—যা রবীন্দ্রনাথের প্রেমকবিতার অন্যতম স্বর।
 শাস্তা গেয়েছে—

আমি তোমারি বিরহে রহিব বিলীন, তোমাতে করিব বাস—

দীর্ঘ দিবস দীর্ঘ রজনী, দীর্ঘ বরষ-মাস।

মায়ার খেলার কাব্যগীতিগুলিতে রবীন্দ্রসংগীতের আর একটি বৈশিষ্ট্য
 লক্ষণীয়—ঋতুও প্রকৃতিবিষয়ক গানেও কবির দক্ষতা। মায়ার খেলার অনেকগুলি
 গান গীতবিতানের প্রকৃতি-পর্যায়ভুক্ত, যেমন ‘মধুর বসন্ত এসেছে মধুর মিলন
 ঘটাতে’ বসন্ত পর্যায়ের একটি পরিচিত গান। ‘এস এস বসন্ত ধরাতলে’ গানটি
 চিত্রাঙ্গদা নৃত্যনাট্যেও কবি বসন্তস্পৃষ্ট যৌবনের উদ্দামতা ফোটাতে ব্যবহার
 করেছেন।

বান্ধীকিপ্রতিভার উত্তেজনা মায়ার খেলায় অনেক স্তিমিত হয়ে গেছে। বান্ধীকিপ্রতিভা দেখা দিয়েছিল সুর ও নাট্য, মায়ার খেলায় গীতিকবিতা। মায়ার খেলায় কোনদিক থেকেই বিদেশী প্রভাব নেই। অবশ্য রবীন্দ্রনাথের যে কোন ধরনের নাটকের সঙ্গে বিদেশী আদর্শের তুলনা করার একটা অতি উৎসাহী মননশীল প্রয়াস প্রায়ই দেখা যাচ্ছে।^৭ মায়ার খেলা রবীন্দ্রনাথের মৌলিক সৃষ্টি এবং তাঁর সমকালীন কবিজীবনের সঙ্গেই ঘনিষ্ঠভাবে সম্পৃক্ত বলে মায়ার খেলার গানগুলির স্বরূপ-ধর্মের বিচার করতে হবে রবীন্দ্রনাথেরই সমসাময়িক অগ্রগত রচনার আদর্শে।

রবীন্দ্রনাথের প্রথম জীবনের এই সকল নাট্যকাব্যের, বিশেষত মাষার খেলার প্রেমসংগীতগুলিতে একটি বিষমতা, নৈরাশ্র ও বাষ্পাকুলতা লক্ষ্য করা যায়। এই নৈরাশ্র কবির সমকালীন কবিজীবনের সঙ্গে অভিন্ন। কেবল সংগীতেই নয়, রাজা ও রানী, মানসী, বিসর্জন, মালিনী সর্বত্রই এই বিষাদ ও বৈরাগ্য বিসর্পিত। ১২২৫ সালের বৈশাখ থেকে আষাঢ় পর্যন্ত গাজিপুরে রচিত মানসীর কবিতাগুলো প্রেমের যে আবেগসর্বস্বতা প্রকাশ পেয়েছে, মাষার খেলা নাটকে তারই এক সাংগীতিক রূপ এবং রাজা ও রানী নাটকে তারই নাট্যরূপ দৃষ্ট হয়। মানসীর ‘গুপ্ত প্রেম’ কবিতাগ কবি লিখেছেন—

প্রেম যে চূপে চূপে ফুটিতে চাহে রূপে

মনেরই অঙ্কুশে থেকে যায়।

এই অঙ্কুশবৃত্ত প্রেমের সঙ্গে প্রেমের প্রকাশবেদনার সংশয়িত স্বন্দে পীড়িত কবিচিন্তা বলে—

ভবে প্রেমের আঁখি প্রেম কাড়িতে চাহে

মোহনরূপ তাই ধরিছে

আমি যে আপনায় ফুটাতে পারি নাই

পরান কেঁদে তাই মরিছে।

বস্তুত প্রেম এক মহান সম্পদতুল্য, তা অমরাবতী অপেক্ষাও মহীয়ান, তা জীবনের তমসা দূর করে। তাই কুরুপা নারী পর্যন্ত বলে—

আমি আমার অপমান সহিতে পারি

প্রেমের সহে না তো অপমান।

চিত্রাঙ্গদা নাটকাতো এই রূপনির্জিত প্রেমের বিজয়প্রতিষ্ঠা ঘটেছিল। রূপাকাঙ্ক্ষার দ্বারা প্রবঞ্চিত হওয়ায় চিত্রাঙ্গদার জীবনে এসেছিল গ্লানি।

সুমিত্রাও ঠিক একই কারণে যথার্থ প্রেমের বদলে আসক্তির মধ্যে রানি অহুভব করেছিলেন। আবার প্রতিহত-প্রেম বিক্রমদেবও এই সত্যই একদিন উপলব্ধি করেছিলেন। মায়ার খেলার মতই তিনি বলতে পারতেন, ‘ভালবেসে যদি স্থখ নাহি তবে কেন মিছে ভালবাসা’।

এই দিক থেকে রাজা ও রানীর সঙ্গেও মায়ার খেলার সম্পর্ক আছে। গাজিপুর থেকে ফিরে কবি পুনরায় সোলাপুর যান এবং সেখানেই মায়ার খেলা লেখা হয়। মানসী কাব্যে ‘প্রকাশবেদনা’ নামে একটি কবিতা আছে। এই প্রকাশবেদনা কবিচিন্তেরই একটি তৎকালিক অভিজ্ঞতা। এই প্রকাশবেদনাই তাঁর সমগ্র সৃষ্টিতে সংক্রামিত ও নাট্যাচরিত্রে প্রতিকলিত হয়েছে। ঐ কবিতাখ আছে—

আপন প্রাণের গোপন বেদনা

টুটিয়া দেখাতে চাহি রে

হৃদয়বেদনা হৃদয়েই থাকে

ভাষা থেকে যাষ বাহিরে।

এই অশ্রুটতা বিক্রমদেব-সুমিত্রা কুমারসেন-ইলা দেবযানী-কচ সকলের প্রেমের মধ্যেই লক্ষণীয়, আর তারই কাব্যগীতি মায়ার খেলার চতুর্থ দৃশ্রে অশোকের গানে—

তারে দেখাতে পারিনে কেন প্রাণ খুলে গো .

কেন বুঝাতে পারিনে হৃদয়বেদনা।

এমন কি বান্দীকিপ্রতিভায়ও বান্দীকির মুখে এই আত্মবদ্ধ নৈরাশ্রের পূর্ণাভাস আছে একটি গানে—

জীবনের কিছু হল না হয়।

হল না গো হল না হয় হয়।

মায়ার খেলার কাব্যগীতিগুলির সর্বত্রই এই প্রকাশযন্ত্রণা নৈফল্য ও হাহাকার শোনা যায়। মায়াকুমারীগণ অন্তরাল থেকে এই হৃদয়বেদনার কোরাস গেয়ে চলেছে। কখনও ‘কাছে আছ দেখিতে না পাও, তুমি কাহার সন্ধানে ধুরে যাও’—কখনও

নিমেষের তরে শরমে বাধিল মরমের কথা হল না,

জনমের তরে তাহারই লাগিয়া রহিল হৃদয়বেদনা।

এর সঙ্গে তুলনীয় মানসীর ‘ভালো করে বলে যাও’, রাজা ও রানীর বিক্রমদেবের

আর্ডনাদ, বিসর্জনের জয়সিংহের মৃত্যুকামনা। সর্বত্রই নৈরাশ্র, ক্ষুদ্র অসহায় বিলাপ, আপনাকে শতধাও করার দৈগ্ধ, কখনও ক্রোধের দুর্জয় মূর্তি, কখনও আত্মঘাতী সর্বনাশ। মায়ার খেলা এই নৈরাশ্রেরই নাট্যরূপ, গানগুলি তারই কাব্যরূপ।

৫

১২২৬ সাল থেকে ১৩১৪ সালের মধ্যে রবীন্দ্রনাথের যে নাট্যরচনাগুলি প্রকাশিত হয় তার নাম ‘রাজা ও রানী,’ ‘বিসর্জন,’ ‘গোড়ার গলদ,’ ‘প্রজাপতির নির্বন্ধ’ এবং ‘ব্যঙ্গকৌতুক’। এর মধ্যে ‘প্রজাপতির নির্বন্ধ’ ঠিক নাটক নয়, ‘ব্যঙ্গকৌতুক’কেও পূর্ণাঙ্গনাট্যরচনা বলে ধরা যায় না। কিন্তু সংগীতের প্রয়োগের দিক থেকেই এগুলি আমাদের আলোচ্য। রাজা ও রানী ১২২৬ সালের প্রাৰ্ণে প্রকাশিত হয়। মায়ার খেলা গীতপ্রধান নাটক, বিসর্জনেও একাধিক সংগীত আছে, একমাত্র মালিনীতে কোনো গান নেই। রাজা ও রানীতে গান থাকলেও এই কাব্যনাট্যে গানের ভূমিকা অকিঞ্চিৎকর। সাধারণত ভাবসুখী নাটকে গানগুলিই হয়েছে কবির নিজস্ব সংলাপ। কিন্তু রাজা ও রানী নাটকে সংগীতের প্রয়োগ সেইরকম তাৎপর্যপূর্ণ বা সংকেতবাহী নয়, পক্ষান্তরে তপতীর সমগ্র নাট্যদেহ গীতবাহ্যনাথ কল্পিত হয়েছে। রাজা ও রানী বিসর্জন প্রভৃতি নাটকের সংগীতব্যবহার কিছুটা যেন উনিশ শতকীয় বাঙলা নাটকে দর্শকমনোরঞ্জনোর জন্ত সংগীতপ্রয়োগের মতই। রাজা ও রানী নাটকের ৩য় অঙ্কের ১ম দৃশ্বে জনৈক সৈনিকের গান ‘ঐ আঁখি রে’ নাট্যধর্মের সঙ্গে নিবিড়ভাবে অস্থিত হয়ে ওঠেনি। ২য় দৃশ্বে সখীদের গান ‘যদি আসে তবে কেন যেতে চায়’, ৫ম দৃশ্বে সখীর গান ‘বাজিবে সখী বাজিবে’ এবং ‘ঐ বুঝি বাঁশি বাজে’ কুমারসেন-ইলার ললিতলাবণ্যময় প্রেমের পটভূমিকা সৃষ্টি করেছে। তবে শেষের দুটি গানের সঙ্গে নাট্যপরিণামের ঈষৎ সম্পর্ক আছে। কুমারসেন ও ইলার আসন্ন মিলন সহসা অপরিহার্য ব্যর্থতার পরিণত হবে, এ গান যেন তারই প্রতি নাটকীয় স্লেষ। ৫ম অঙ্কের ২য় দৃশ্বে কান্দীর-বাসীদের মুখে হাটের গান ‘যমের দুয়ার খোলা পেয়ে’ গভীর তাৎপর্যবৃত্ত নয়। ৪র্থ দৃশ্বে ‘আমি নিশিদিন তোমার’ ইলার বেদনার গান। সখী ও ইলার সংগীতগুলির আবহ মানসিকতা ভাষা ও স্বর মায়ার খেলারই সমতুল। এরপর ঘটনা একত্রে অসংযত সংঘটিত হয়েছে যে সেই প্রবল ঘটনা-স্রোতের

মধ্যে আকস্মিক পরিণতি ও অনিবার্য বিশ্বয়ের আবাহনে সংগীত-যোজনায় অবকাশ পাওয়া যায়নি।

বিসর্জন (১২৯৭) রাজর্ষি উপজ্ঞাসের ঈষৎ পরিবর্তিত ও পরিমার্জিত নাট্যরূপ। এটি রাজা রানীর মতই ঘটনাপূর্ণ আখ্যানসর্বস্ব নাটক, যদিও রবীন্দ্রনাথের কাব্যদর্শন ও আইডিয়া একেও স্পর্শ করেছে। এই নাটকে গানের অবকাশ কম হলেও প্রথম অঙ্ক তৃতীয় দৃশ্বে অপর্ণার মুখে ‘আমি একেলা চলছি এ ভবে’, ৫ম দৃশ্বে পুরবাসীদের গান ‘উলঙ্গিনী নাচে রণরঙ্গে’, ২য় অঙ্কের ২য় দৃশ্বে অপর্ণার কণ্ঠে ‘ওগো পুরবাসী আমি ছারে’, ৩য় দৃশ্বে জয়সিংহের মুখে ‘আমারে কে নিবি ভাই সঁপিতে চাই’ এবং ৩য় অঙ্কের ১ম দৃশ্বে প্রজাদেব একটি গান আছে। কাব্যনাট্যে সংগীতের প্রয়োজন সীমাবদ্ধ, কারণ এই জাতীয় নাটক আগাগোড়াই লিরিকের সমষ্টি, গান সেখানে অতিরিক্ত যোজনামাত্র। লিরিককে বাড়াতে গিয়ে তা নাট্যধর্মকে ক্ষুণ্ণ করে। কাব্যনাট্যের সংলাপে যে সাংকেতিকতা, সংক্ষিপ্ততা ও কাব্যধর্মিতা নিগূঢ়ভাবে বিরাজ করে, সাধারণ নাটকের সংলাপ অপেক্ষা তা উচ্চস্তরের। স্বতরাং কাব্যনাট্যে গান প্রায়ই অপ্রয়োজনীয় মনে হয়। মালিনী বা চিত্রাঙ্গদায় সংগীতের অভাব বোধ হয় না, কিন্তু রাজা ও রানী ও বিসর্জনে গানের ব্যবহার অতিরিক্ত বলে মনে হওয়া স্বাভাবিক। বিসর্জন নাটকে জয়সিংহের আত্মবন্দন তার সংলাপে যতটা ফুটেছে, ‘আমারে কে নিবি ভাই সঁপিতে চাই আপনারে’, গানে কি তার চেয়ে বেশি ব্যক্ত হয়েছে? আসলে বিসর্জনের যুগ থেকেই রবীন্দ্রনাথের নাটকে গানের প্রবেশ ঘটেছে কবির অভিপ্রায়ে, নাট্যকারের অভিপ্রায়ে নয়। ফলে এই জাতীয় অনেকগুলি গানই কাব্যসংগীতরূপে সার্বক হলেও নাট্যগীতরূপে সূপ্রযুক্ত নয়।

গোড়ায় গলদ (১২৯৯) রবীন্দ্রনাথের প্রথম সার্থক প্রহসন। এই নাটকে গানের অভাব বিশেষভাবে লক্ষণীয়। এই জাতীয় নাটকে সংগীতের স্বেগোৎসাহী সঙ্গীতও রবীন্দ্রনাথ তা গ্রহণ করেননি। হয়ত এই ক্ষতিপূরণের জন্মই গোড়ায় গলদ পরিমার্জিত করে পরবর্তী কালে শেষরক্ষা (১৩৩৪) লিপিত হয়েছে। গোড়ায় গলদের শেষদৃশ্বে একটি মাত্র গান আছে সমবেত কণ্ঠে, ‘যার অদৃষ্টে যেমনি জুটুক তোমরা সবাই ভালো’। মূল নাটকের পরিহাসিক ভাবটি এই গানে ব্যাখ্যাত হয়েছে। হাসির গান রচনায় রবীন্দ্রনাথের কৃতিত্ব অবহেলাযোগ্য নয়, এই গানটি তার প্রমাণ। প্রহসন-নাটকে অকারণ

জটিলতা, ঘটনাবর্ত, ভ্রান্তিবিলাস, ভুল বোঝা ও ভাবসমূহে নিমজ্জমান পাত্র-পাত্রীর হাস্যকর পরিণাম শেষ পর্যন্ত একটি মধুর-রসাত্মক সংগতিতে মিলিত হয়, এই ভাবটি বর্তমান গানে ফুটে উঠেছে। এই গানটির সঙ্গে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুরের একটি গানের ভাষা ও ভাবসাদৃশ্য লক্ষিত হয়। বীণাবাদিনী পত্রিকার ১৩০৪ অগ্রহায়ণ সংখ্যায় ‘পরিহাসের গান’ শিরোনামায় জ্যোতিরিন্দ্রনাথের এই গানটি (‘শ্রীজো লিখিত’) মুদ্রিত হয়েছে—

গল্পনা ও উপদেশ

তোমরা যা হোক ভালা !

নূতন নূতন কতই যতন পরে পুরাতনে হেলা ।

প্রথম প্রথম ‘হৃদয়রতন’ শেষে ইট পাটকেল ঢালা !

নূতন প্রেমের ভাবের ঘটা আগাগোড়া বাক্যছটা

এখন বোঝা গেছে ভাবখানাটা শুধু হৃদয় নিয়ে খেলা !

পেরিয়েছে যার তিনটে বিশ, সেও মিসি দেখলেই অনিমিষ

ধোঁড়া হলেও খোঁড়া বিষ মোক্ষা কেউ যাও না ফালা ।

আমরা র’ধবো তোমরা খাবে নিজের স্বখটি বোঝো আগে,

চুনটি খসলে দারুণ রাগে কথা শোনাও মেলা ।

যখন যেটা হচ্ছে সাধ কিনচো বেচুচো নাহিক বাধ

বেজায় খরচ অপরাধ শুধু আমাদেরই বেলা !

কিন্তু একি বিধির কল তোমরা নইলে আমরা বিকল

প্রাণে প্রাণে বাঁধা শিকল ওরে সাধি কি তায় ঠেলা ।

তোমরা ঘোড়া আমরা গাড়ি আমরা মাঝি তোমরা দাঁড়ি

উভয় মিললে তবেই পাড়ি নৈলে যায় না চলা ।

কাজ কি হবে আর বিবাদে মুকুখু বলি কি তোদের সাথে

যার জালে মাছ যেমনি বাধে, জুড়া তাতেই মনের জালা !

‘গোড়ায় গলদে’ রবীন্দ্রনাথের গানটি এর পাশে উদ্ধৃত করা যাক—

যার অদৃষ্টে যেমনি জুটুক সেই আমাদের ভালো

আমাদের এই আধার ঘরে সন্ধ্যাপ্রদীপ জ্বালো ।

কেউ বা অতি জ্বলো-জ্বলো, কেউ বা ম্লান ছলোছলো

কেউ বা কিছু দহন করে, কেউ বা শিথিল আলো ।

নূতন প্রেমে নূতন বধু আগাগোড়া কেবল মধু,
 পুরাতনে অন্ন মধুর একটুকু ঝাঁঝালো ।
 বাক্য যখন বিদায় করে চক্ষু এসে পায়ে ধরে,
 রাগের সঙ্গে অহুরাগে সমান ভাগে ঢালো ।
 আমরা তৃষ্ণা তোমরা স্মৃতি, তোমরা তৃপ্তি আমরা স্মৃতি,
 তোমার কথা বলতে কবির কথা ফুরালো ।
 যে মূর্তি নয়নে জাগে সবই আমার ভালো লাগে—
 কেউ বা দিব্যি গৌরবরণ কেউ বা দিব্যি কালো ।

দুটি গানের সুরই বাউলের সুর বলে উল্লিখিত । সম্ভবত রবীন্দ্রনাথের গানটি অবলম্বন করেই জ্যোতিরিন্দ্রনাথ তার প্যারডি লিখেছেন ।

‘প্রজাপতির নির্বন্ধ’ প্রথমে ‘চিরকুমার সভা’ নামে ১৩০৭ বৈশাখ-কার্তিক পৌষ-চৈত্র এবং ১৩০৮ বৈশাখ-জ্যৈষ্ঠ সালে ভারতীতে প্রকাশিত হয় । রবীন্দ্র-রচনাবলীতে গ্রন্থখানি উপন্যাস-বিভাগের অন্তর্গত হলেও চিরকুমার সভার রূপান্তর প্রজাপতির নির্বন্ধ মূলত নাটকই । এই গ্রন্থের সূচনাভাগ উপন্যাসের বর্ণনামূলক রীতিতে রচিত হলেও শেষ পর্যন্ত বর্ণনা নাট্যনিয়মের বশীভূত হয়েছে, কেবল অঙ্ক-দৃশ্যবিভাগ নেই । প্রজাপতির নির্বন্ধের এই নাট্যসম্ভাবনার জন্মই পরবর্তীকালে কবি কর্তৃক পুনর্লিখিত হয়ে এটি সম্পূর্ণ নাটকে পরিণত হয়েছিল (১৩৩২) । প্রজাপতির নির্বন্ধ প্রকৃতপক্ষে বৈকুণ্ঠের খাতা বা গোড়াই গলদের মত প্রহসনাত্মক মনোভঙ্গিতে লেখা এবং তাই প্রহসনে সংগীতের ভূমিকা এতে উপেক্ষিত হয়নি । এই গ্রন্থে অনেকগুলি গানই আছে, তার অধিকাংশই যথার্থ প্রহসনের প্রয়োজনে সংক্ষিপ্ত, সংলাপধর্মী, কোতুকোচ্ছল, কিন্তু কাব্য-সংগীতরূপে যোজিত নয় । বোঁঠাকুরানীর হাট উপন্যাসে যেমন বসন্তরায় কথায় কথায় গান গেয়ে ওঠেন, তাঁর কথাই ভাবাবেগে মনের উজ্জলো ও কণ্ঠের ঐদার্ষ্যে গীতমূর্তি ধারণ করে, তেমনি এই প্রহসনমূলক নাট্যোপন্যাসে অক্ষয়ও গীতরসিক ব্যক্তি । তাঁর সংলাপ কবির মতই সংগীতরূপে উচ্ছ্বসিত হয় ।

লেখকের ভাষায়—

“অক্ষয়কুমার বোঁকের মাথায় দুটো-চারটে লাইন গান মুখে মুখে বানাইয়া গাহিয়া দিতে পারিতেন । কিন্তু কখনই কোনো গান রীতিমত সম্পূর্ণ করিতেন না । বন্ধুরা বিরক্ত হইয়া বলিতেন, তোমার এমন অসামান্য ক্ষমতা, কিন্তু গানগুলো শেষ কর না কেন ? অক্ষয় ফস করিয়া তান ধরিয়া জবাব

দিতেন, সখা শেষ করা কি ভালো? তেল-ছুরোবার আগেই আমি নিবিয়ে দেব আলো।” (১ম পরিচ্ছেদ)

প্রজাপতির নির্বন্ধ থেকে আমরা লক্ষ্য করি, রবীন্দ্রনাথের নাটকে এই জাতীয় এক প্রকার চরিত্রের অল্পপ্রবেশ প্রায় অমিথ্য হয়ে উঠেছে, যারা কথাকে স্বর, সংলাপকে সংগীত, স্পষ্টকে ব্যঙ্গনাময় করে তোলেন। নাটক-বিশেষে তাঁদের আচরণ বক্তব্য ও ভাবাদর্শে যতই পার্থক্য থাক, এই প্রকার চরিত্রের ভিতর দিয়েই রবীন্দ্রনাট্যে কবি রবীন্দ্রনাথের আত্মপ্রক্ষেপ ঘটেছে। তাই বসন্তরায়ের গান সংক্ষিপ্ত হলেও বিচ্ছিন্ন পংক্তিসমষ্টি মাত্র নয়, অক্ষয়ের গান হান্তপরিবৃত্ত হলেও তার অনেকগুলিই কাব্যসংগীতরূপে স্বরচিত।

প্রজাপতির নির্বন্ধে বেশ কয়েকটি ছোট বড় গান আছে। এই গানগুলির কিছু পরে চিরকুমার সভাতেও গৃহীত হয়েছে। এইগুলি কাব্যসংগীতের মর্যাদা লাভ করতে পারে—

২য় পরিচ্ছেদ	অক্ষয়	মনোমন্দিরস্থন্দরী
১১ম	শ্রীশ	নিশি না পোহাতে জীবনপ্রদীপ ওরে সাবধানী পথিক
১১শ	বিপিন	তরী আমার হঠাৎ ডুবে যায়
১৫শ	অক্ষয়	অলকে কুহুম না দিও
	শ্রীশ	কেন সারাদিন ধীরে ধীরে

মনোমন্দিরস্থন্দরী গানটি অক্ষয়ের নারীস্বভাব। এর ভঙ্গি পরিহাসিক, ভাষা জগদানন্দের বৈষ্ণব পদগুলিকে মনে করিয়ে দেয়। সমাসবদ্ধ আত্মপ্রাসিক পদের এমন স্তম্ভোভন যোজনা কাব্যসংগীতে বস্তুত দুর্লভ। অন্তত এই একটি রচনার দ্বারাই অক্ষয়ের মন্দকবিশয়-প্রার্থিত্ব অপরাধজনক মনে হয় না, তাঁর স্বভাবকবিত্বের অন্তরালে কোনো উচ্চতর প্রতিভাবানের গোপন প্রেরণা অনুভূত হয়।^৮ প্রজাপতির নির্বন্ধে শ্রীশ চরিত্র অক্ষয়ের মত গীতপ্রসাদধন নয়, কিন্তু তার সংগ্রহেও জনৈক ‘আধুনিক কবির’ গান আছে। শ্রীশ বলেছে, “আমাদের কবি লিখেছেন নিশি না পোহাতে জীবন প্রদীপ জ্বালাইয়া যাও প্রিয়া”। শ্রীশের মুখে এই ‘আমাদের কবি’-লিখিত আরও একাধিক গানের সন্ধান মেলে, যথা ‘ওরে সাবধানী পথিক’, ‘কেন সারাদিন ধীরে ধীরে’ ইত্যাদি।^৯ এই ‘আধুনিক কবিটিকে চিনতে আশা করি পাঠকদের অনুবিধা হয় না।

ব্যাককৌতুকের (১৩১৪) অন্তর্গত প্রথম গ্রন্থন ‘বিনি পয়সার ভোজে’

একটি হাত্তকৌতুকময় গান ‘যদি জোটে রোজ এমন বিনি শয়সার ভোজ’ রচনা হিসাবে সাধারণ। তাছাড়া এই গ্রন্থের ‘বলীকরণ’ নাটিকায় দুটি গান আছে, ‘আমি কী বলে করিব নিবেদন’ এবং ‘এবার সখী সোনার যুগ দেয় বুঝি দেয় ধরা’। প্রথম গানটি গীতবিতানের ব্রহ্মসংগীত (পূজা) এবং দ্বিতীয় গানটি প্রেমপর্বাধের অন্তর্গত।

৬

শারদোৎসবের (রচনাকাল ৭ ভাদ্র ১৩০৫) মধ্য দিয়ে রবীন্দ্রনাথের নাট্য-জীবন সুস্পষ্টভাবে এক নতুন পর্বে, তত্ত্বময় সংকেত-সমৃদ্ধ কবি-দার্শনিকতার যুগে প্রবেশ করল। শারদোৎসবের সংগীতগুলি তাই নাট্যাবহের সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে সংযুক্ত, চরিত্রের মর্মমূল থেকে উৎসারিত, সংলাপের গূঢ় ইঙ্গিতে পূর্ণ। রবীন্দ্রনাথের কাব্যসংগীতের যে সংকেতধর্মিতা, গভীর কাব্যসৌন্দর্য ও ভাবরস, তা এই যুগের নাটকেই যেন সার্থক হয়েছে। গানের ভিতর দিয়ে ভুবনকে নতুন করে আবিষ্কার করার এই নেশা রবীন্দ্রনাথের জীবনে শেষ পর্যন্ত প্রসারিত। ইতিমধ্যে শাস্তিনিকেতনে ব্রহ্মচর্যাশ্রম প্রতিষ্ঠিত হয়েছে, সেখানকার রৌদ্রপ্লাবিত শাল-শাল্মলী-সপ্তপর্ণের উদারশ্রামল আতিথ্যের মধ্যে গৈরিক পথে পথে তরুণ বিদ্যার্থীদের নিয়ে কবির নতুন জীবন ও পরিকল্পনা গড়ে উঠেছে, তাদের শিক্ষাদানের অঙ্গরূপেই কবি নাট্যরচনায় অনুপ্রাণিত হয়েছেন। শারদোৎসব এই উপলক্ষেই রচিত, আর এই জগুই এই নাটকে গানের ভূমিকাও অসামান্য। শাস্তিনিকেতন তপোবনবিদ্যালয়ে বিদ্যার্জনের সঙ্গে যেমন গানের সংযোগ অপরিহার্য, এই যুগ থেকে তেমনি রবীন্দ্রনাথের নাটকেও গান এসেছে অবিচ্ছেদ্যভাবে।

শারদোৎসব কেবল নাটক নয়, ঋতুউৎসবও—তাই ঋতুর গান এই নাটকে গুরুত্বপূর্ণ। রবীন্দ্রনাথের ঋতুসংগীতগুলি শারদোৎসব থেকেই প্রকৃতপক্ষে সূচিত হয়েছে। গীতাঞ্জলি পর্বে রচিত এই নাটকের প্রাঙ্গণ গানের জ্যোৎস্নায় প্লাবিত। খেয়া-গীতাঞ্জলির একাধিক গান শারদোৎসবে আছে। শারদোৎসবের উদ্বোধনে আছে ‘আজ বুকের বসন ছি’ড়ে ফেলে দাঁড়িয়েছে এই প্রভাতখানি’। গানখানি কবিতা-আকারে (‘বিকাশ’) খেয়া কাব্যান্তর্গত। এই মুক্তবন্ধ উষার বর্ণালোকে আশ্রমবাগকেরা বেরিয়েছে ছুটির আনন্দের সন্ধানে। সে আনন্দ আছে ঋণশোধের সৌন্দর্যে—‘এই ঋণশোধেই যথার্থ ছুটি যথার্থ মুক্তি।’ কবি লিখেছেন—

“নব ঋতুর অভ্যাদয়ে যখন সমস্ত জগৎ নূতন রঙের উত্তরীয় পরিয়া চারিদিক হইতে সাড়া দিতে থাকে, তখন মানুষের হৃদয়কেও সে আহ্বান করে—সেই হৃদয়ে যদি কোনো রঙ না লাগে, কোন গান না জাগিয়া উঠে, তাহা হইলে মানুষ সমস্ত জগৎ হইতে বিচ্ছিন্ন হইয়া থাকে।” (শান্তিনিকেতন পত্র, আশ্বিন-কার্তিক ১৩২৬)

শারদোৎসব নাটকে হৃদয়ে সেই রঙ লেগেছে, গান জেগেছে। শারদোৎসব সেই ঋতু-উৎসবেরই পালা। তাই এই নাটকের অঙ্গাবরণ হয়েছে রবীন্দ্রসংগীত। একটি পত্রে পুনরায় শারদোৎসবের বাণী ব্যাখ্যা করে কবি বলেছেন—“ওটা হচ্ছে ছুটির নাটক। ওর সময়ও ছুটির, ওর বিষয়ও ছুটির। রাজা ছুটি নিয়েছে রাজ্য থেকে, ছেলেরা ছুটি নিয়েছে পাঠশালা থেকে। তাদের আর কোনো মহৎ উদ্দেশ্য নেই, কেবল একমাত্র কাজ হচ্ছে বিনা কাজে বাজিয়ে বাঁশি কাটবে সকল বেলা। ওর মধ্যে একটা উপনন্দ কাজ করছে, কিন্তু সেও তার ঋণ থেকে ছুটি পাবার কাজ।” (ভানুসিংহের পত্রাবলী, পত্রসংখ্যা ৫২)

বলা বাহুল্য শারদোৎসবের এই গীতমুখ্য পালা ব্যর্থ হয়নি। পরবর্তীকালে ১৩২৯ সালে শারদোৎসবের অভিনয়কালে কবি এই নাটকের যে ভূমিকা রচনা করেছেন, তাতে সংগীতের অপরিহার্যতাই প্রতিষ্ঠিত হয়েছে। সেখানে দেখি, রাজা পুরবাসী ও সভাসদদের আমন্ত্রণ করেছেন উৎসবে, কিন্তু সভাপতিত্বের নির্দেশ সত্বেও সভাকবি সেদিন শুভনিশুভ পালা রচনা করেননি, তিনি যা রচনা করেছেন, ‘সেটা গানেতে গন্ধেতে রঙেতে রসেতে মিশিয়ে একটা কিছুই-না গোছের জিনিস।’ তারপরই শারদোৎসব অভিনয় আরম্ভ হয়েছে।

শারদোৎসব নাটকের গান মোট নটি। এর মধ্যে প্রথম দৃশ্বে একটি মাত্র গান বালকদের কণ্ঠে ‘মেঘের কোলে রোদ হেসেছে বাদল গেছে টুটি’। অন্ত্যান্ত গান সবই দ্বিতীয় দৃশ্বে। বালকদের গান ‘আজ ধানের খেতে রৌদ্রছায়ায় লুকোচুরি খেলা’, ঠাকুরদাদা ও বালকদের সমবেত গান ‘আমরা বেঁধেছি কাশের গুচ্ছ’ এবং ‘আমার নয়ন-ভুলানো এলে’। ঠাকুরদাদা স্বয়ং গেয়েছেন ‘আনন্দেরই সাগর হতে এসেছে আজ বান’। সন্ন্যাসীর কণ্ঠে মোট তিনখানি গান—‘তোমার সোনার থালায় সাজাব আজ’, ‘নবকুন্দধলা জুশীতলা’ এবং ‘লেগেছে অমলধবল পালে মন্দমধুর হাওয়া।’ তাছাড়া বন্দনাকারীদের মুখে দেওয়া হয়েছে ‘রাজরাজেন্দ্র জয় জয়তু জয় হে’।

গীতাঞ্জলির ৮-১৩ সংখ্যক গান শারদোৎসব নাটকের শারদীয় প্রকৃতি

যেন এই গানগুলির ভাষা ও স্বরে অকুণ্ণ অমলিন ঐশ্বৰ্য্যে প্রকাশিত হয়ে পড়েছে। বিশ্বজগৎ আনন্দের ঋণ শোধ করেছে—এই তত্ত্বটি এই নাটকে রূপায়িত আর সেই তত্ত্ব যেন গানের স্বরের মধ্য দিয়েই যথার্থ অনুভবগম্য হয়। স্বরের ঋণই সেই আনন্দের ঋণ, এই নাটকের পাত্রপাত্রী গানের দ্বারাই যথার্থ শারদোৎসব করেছে। বেতসিনীর তীরবনে ঠাকুরদাদা ও বালকদের ‘আজ ধানের খেতে রৌদ্রছায়া’ গানে সেই উৎসবের আগমনী বাজে, ‘আকাশ ভেঙে বাহিরকে আজ নেব রে লুঠ করে’ এই প্রতিজ্ঞায় উৎসবের মন্ত্রস্থচনা হয়। ঠাকুরদাদার গান ‘আনন্দেরই সাগর হতে’ উৎসবের উপরিতলের আনন্দধ্বনির পরিচায়ক আর তার তলদেশে রয়েছে উৎসবের গভীর দর্শন যা সন্ন্যাসী রাজার গানে বেজেছে—‘তোমার সোনার খালায় সাজাবো আজ দুখের অশ্রুধার।’ অবশেষে এই জগতের উপর থেকে প্রত্যাহার সেই আবরণটি যা ঘুচে, নির্মল শুভ্র রৌদ্রধোত সোনার সকালটি লক্ষ্মীর চরণ-পদ্মের মত বেরিয়ে আসে। তখনই দেখা যায়—

“জগৎ আনন্দের ঋণ শোধ করেছে। বড় সহজে করেছে না, নিজের সমস্ত শক্তি দিয়ে, সমস্ত জগৎ ত্যাগ করে করেছে। সেইজন্যই ধানের খেত এমন সবুজ ঐশ্বৰ্য্যে ভরে উঠেছে, বেতসিনীর নির্মল জল এমন কানায় কানায় পরিপূর্ণ।”

তারপর আলোর সঙ্গে আকাশের সঙ্গে মিলনের উৎসবে শুভ্রপুষ্পাচ্ছাদিত সন্ন্যাসী পুরোহিত সাজলেন, শরতাগমনের বেদমন্ত্র উচ্চারিত হল, শারদোৎসবের আবাহন গান গাইতে গাইতে শুভ্রচিত্ত বালকেরা বনপথ প্রদক্ষিণ করল—

আমরা বেঁধেছি কাশের গুচ্ছ, আমরা গেঁথেছি শেফালিমালা

নবীন ধানের মঞ্জরী দিয়ে সাজিয়ে এনেছি ডালা।

এরপর শারদলক্ষ্মী কি দূরে থাকতে পারেন? সন্ন্যাসীর নিরঞ্জন কবি-দৃষ্টিতে এই গানের ভাবরহস্য ব্যাখ্যাত হয়েছে—

“তোমাদের গান আজ একেবারে আকাশের পারে গিয়ে পৌঁচেছে! দ্বার খুলেছে তাঁর! দেখতে পাচ্ছ কি শারদা বেরিয়েছেন? দেখতে পাচ্ছ না? দূরে দূরে সে অনেক দূরে, বহু দূরে! সেখানে চোখ যে যায় না। সেই জগতের সকল আরম্ভের প্রান্তে, সেই উদয়াচলের প্রথমতম শিখরটির কাছে! যেখানে প্রতিদিন উষার প্রথম পদক্ষেপটি পড়লেও তবু তাঁর আলো চোখে এসে পৌঁছয় না, অথচ ভোরের অন্ধকারের সর্বাক্ষেপ কাঁটা দিয়ে ওঠে—সেই অনেক অনেক দূরে!”

সেইখানে হৃদয় মেলে দিয়ে স্তব্ধ হয়ে থাকি। তারপর সন্ন্যাসী স্বরূপ সেই শায়দলক্ষ্মীর আগমন গাইতে থাকেন ‘লেগেছে অমলধবল পালে’। অবশেষে বরণের গান ‘আমার নয়ন-ভুলানো এলে’। ইতিমধ্যে রাজধানীর লোকজন এসে সন্ন্যাসীবেনী চক্রবর্তীসত্ৰটি বিজয়াদিত্যকে বরণ করেছেন। যে রাজা প্রেমপ্রীতি সখ্য ও ত্যাগের দ্বারা শাসন করেন, তিনিই যথার্থ রাজা। সন্ন্যাসই তাঁর রাজবেশ, মুক্তিকাই তাঁর সিংহাসন, পুষ্পই তাঁর অলংকার, গৈরিক তাঁর বসন—তিনিই জীবনের রাজাধিরাজ, শরৎকালই তাঁর দিখিজয়ের কাল। তাই শায়দলক্ষ্মীর বরণগান ও রাজার বরণগান একাকার হয়ে গেছে।

‘বৌঠাকুরানীর হাটে’র নাট্যরূপ ‘প্রায়শ্চিত্ত’ ১৩১৬ সালে প্রকাশিত হয় এবং পরে পুনর্লিখিত হয়ে ১৩৩৬ সালে ‘পরিজ্ঞান’ নামে প্রকাশিত হয়। পরিজ্ঞানের সঙ্গে আবার মুক্তধারা নাটকেরও আংশিক যোগ আছে।

বৌঠাকুরানীর হাট উপন্যাসেই অনেকগুলি গান ছিল, পরে প্রায়শ্চিত্ত নাটক রচনাকালে কবি সেই গানগুলিকে মোটামুটি অবিকৃত রেখেছেন। এই সময় থেকে রবীন্দ্রনাথের গীতাঞ্জলি-শারদোৎসব পর্ব শুরু হয়েছে, কবিজীবনে গানের স্রোত নেমেছে। তাই প্রায়শ্চিত্ত নাটকে গানের নতুন প্রেরণা সঞ্চারিত হল। এই নাটকে গানের ধারা বহন করে আনল একটি নতুন চরিত্র যার নাম ধনঞ্জয় বৈরাগী, কঠে তার স্বর, হাতে একতারা। ভাষায়-ব্যবহারে-আদর্শে সে হয়ে উঠল রবীন্দ্রনাথের এক প্রকার মানস-প্রতিরূপ।

‘মূল উপন্যাসের (বৌঠাকুরানীর হাট প্রথম প্রকাশ ১২৮৯ পৌষ) যে গানগুলি প্রায়শ্চিত্ত নাট্যরূপেও আছে সেইগুলির আলোচনা করা যাক। উপন্যাসে বসন্ত-রায় একটি বিশিষ্ট চরিত্র এবং এই সদাহাস্যোজ্জ্বল প্রাণবন্ত সংগীতপ্রিয় চরিত্রটিকে প্রায়শ্চিত্ত নাটকেও অবিকৃত রাখা হয়েছে। ফলে নাট্যরূপে বসন্ত-রায়ের সংলাপের মত তার কণ্ঠের গানগুলিকেও কবি রক্ষা করেছেন। কিন্তু বৌঠাকুরানীর হাটে বসন্তরায়ের মুখে কবি কেবল গানই যোজনা করেছিলেন, সেই গানগুলি তখনো স্বর হয়ে ওঠেনি। প্রায়শ্চিত্তে উক্ত গানগুলিতে কবি যথাসম্ভব স্বরযোজনা করেন। তার ফলে স্বরের প্রত্যক্ষ প্রয়োগে অনেক ক্ষেত্রে কথার পরিবর্তন ঘটতে হয়েছে ও কাব্যরূপটিকে বদল করতে হয়েছে। যেমন উপন্যাসের চতুর্থ পরিচ্ছেদে বসন্তরায় সেতার কোলে তুলে নিয়ে উদয়াদিত্যকে গান শোনাচ্ছেন—

বঁধুয়া অসময়ে কেন হে প্রকাশ ?

সকলি যে স্বপ্ন বলে হতেছে বিশ্বাস ।

চন্দ্রাবলীর কুঞ্জে ছিলে সেথায় তো আদর মিলে ?

এরই মধ্যে মিটল কি প্রণয়ের আশ ?

এখনো তো রয়েছে রাত এখনো তো হয়নি প্রভাত

এখনো এ রাধিকার ফুরায়নি তো অশ্রুপাত ।

চন্দ্রাবলীর কুহুমসাজ এখনি কি শুধাল আজ-

চকোর হে, মিলাল কি সে চন্দ্রমুখের মধুর হাস ?

নাটকে উক্ত দৃশ্য পরিস্থিতি বা ঘটনা আছে তৃতীয় দৃশ্বে, অনুরূপ ক্ষেত্রে সেতার নিয়ে বসন্তরায় যে গানটি গেয়েছেন তা এইরূপ—

বঁধুয়া অসময়ে কেন হে প্রকাশ

সকলই যে স্বপ্ন বলে হতেছে বিশ্বাস ।

তুমি গগনেরই তারা

মর্তে এলে পথহারা

এলে ভুলে অশ্রুজলে আনন্দেরই হাস ।

প্রথম গানটি খণ্ডিতা নাথিকার উক্তি, দ্বিতীয়টি বিপ্রলক্ষা নাথিকার—স্মৃতির সংগীত পরিবর্তন অনেকখানিই ঘটেছে। প্রথম রচনাটির রীতিকচি অশোভন না হলেও উনিশ শতকের মধ্যভাগের বাঙলা কবিসংগীত হাফআখডাই তজা গানগুলির আদর্শকেই মনে করিয়ে দেয়। কিন্তু নাট্যরচনাকালে কবির সংগীত-চেতনা অনেক পরিচ্ছন্ন ও সুন্দর শিল্পকচির দ্বারা মার্জিত হয়েছে। স্মৃতির সংগীতের রীতিতে রচিত গানটি পরিবর্তিত করে তিনি গানটির কচিগত উৎকর্ষ ঘটালেন। হয়ত বসন্তরায়ের হত্যাকাণ্ডের পটভূমিকায় এই হাস্তোজ্জ্বল চরিত্রটির মুখে এই প্রকার ভাষাব্যবহার অব্যাহত মনে হয়েছে। উদয়াদিত্যের সঙ্গে আকস্মিক সাক্ষাৎকারই আনন্দপ্রেরণা হয়ে বসন্তরায়ের মুখে এই গানের জন্ম দিয়েছে। কিন্তু উদয়াদিত্যের সঙ্গে বসন্তরায়ের সম্পর্কের ক্ষেত্রে পূর্বোক্ত গানের রসিকতা হয়ত নাট্যরচনার যুগে কবির কাছে অশোভন মনে হয়েছিল।

প্রায়শ্চিত্ত নাটকের দুটি গান ‘মলিন মুখে ফুটুক হাসি’ এবং ‘আজ তোমারে দেখতে এলেম’ উপজ্ঞাসের সঙ্গে একরূপ নয়। উপজ্ঞাসের ২৬।২৭ বৎসর পরে প্রায়শ্চিত্ত নাটক রচিত এবং এই নাট্যরচনা গীতাঞ্জলির যুগস্থচনার স্থাপিত।

উপন্যাসেই কবি সংগীতের মর্যাদা পৃথকভাবে উপলব্ধি করেছিলেন তার একটি প্রমাণ আমরা এখানে উদ্ধৃত করতে পারি—

“পাঠান ঘাড় নাড়িয়া চোখ বুজিয়া কহিল আহা ঠিক বলিতেছেন, ঠিক বলিতেছেন। একটি বয়েৎ আছে যে তলোয়ারে শত্রুকে জয় করা যায়, কিন্তু সংগীতে শত্রুকে মিত্র করা যায়।

বসন্তরায় বলিয়া উঠিলেন, কী বলিলে খাঁ সাহেব? সংগীতে শত্রুকে মিত্র করা যায়? কী চমৎকার!... তলোয়ার যে এতবড় ভয়ানক দ্রব্য তাহাতেও শত্রুর শত্রুতা নাশ করা যায় না...কিন্তু সংগীত যে এমন মধুর জিনিস তাহাতে শত্রু নাশ না করিয়াও শত্রুতা নাশ করা যায়। একি সাধারণ কবিত্বের কথা?”

নাট্যরচনা কালে প্রায়শ্চিত্তে সংগীতের গুরুত্ব যে আরও বৃদ্ধি পেয়েছে তাতে কোনো সন্দেহ নেই। এইজন্তই উপন্যাসের তুলনায় নাটকে বসন্তরায়ের কণ্ঠে গানের সংখ্যা বৃদ্ধি পেয়েছে, পুরাতন গানের ভাষা পরিবর্তন ঘটেছে। ধনঞ্জয় বৈরাগী নামে নতুন গীতরসাত্মক চরিত্রের অন্তর্প্রবেশ ঘটেছে যার গানের আবেদন বসন্তরায়ের গানের চেয়ে গভীর ও তাৎপর্যবহ। এমন কি অন্ত্যন্ত চরিত্রের মুখেও গান যোজিত হয়েছে, যেমন সুরমা ও রামমোহন। নাট্য-প্রযোজনে অন্তর্ভুক্ত কিছু গান যোজিত হয়েছে, যেমন দ্বিতীয় অঙ্কের চতুর্থ ও ষষ্ঠ দৃশ্যে নটীর গান।

প্রায়শ্চিত্ত নাটকের প্রাণ এই সংগীত, বিশেষত ধনঞ্জয়ের সংগীত। গানের সুর এবং কাব্যের বাণী এখানে নাটকীয়তার পরিপন্থী না হয়ে তাকে সূক্ষ্মতর ও গূঢ় করে তুলেছে। উপন্যাসের শেষ দৃশ্যে ছিল বিভা যেদিন আপন স্বামীগৃহে এল ভিখারিনীর মত, রামচন্দ্র সেইদিনই দ্বিতীয়বার দারপরিগ্রহ করতে চলেছে। বিভা লজ্জিতা অপমানিতা হায়ে ফিরে এল, তারপর উদয়াদিত্যের সঙ্গে কাশীতে বাস করতে গেল। এই বর্ণনা নাটকে নেই। নাটকে নদীর ঘাট থেকেই রামচন্দ্রের বিবাহের সংবাদ শুনে বিভা ফিরে চলেছে। উদয়াদিত্য এবং রামমোহন তাদের সঙ্গে নিয়েছেন। প্রত্যাখ্যাত প্রত্যাবর্তনের এই মৌন ও বিষাদ ঘনীভূত হয়ে উঠল ধনঞ্জয়ের যোগদানে, আর সেই সমবেত শোক সহসা অশ্রুসিক্ত বেদনায় সংগীতের উৎসারণে কী নির্বিড় রোমাঞ্চিত নাট্যপুলক স্রষ্টি করল এই সমাপ্তি-সংগীতে—

আমি ফিরব না রে ফিরব না আর ফিরব না রে

এমন হাওয়ার মুখে ভাসল তরী

কুলে ডিঁড়ব না আর ডিঁড়ব না রে।

উপযুক্ত নাট্যপরিস্থিতিতে সুরচিত কাব্যসংগীত যে কী গভীর ভাবধনতা সৃষ্টি করতে পারে, ধনঞ্জয়ের গানগুলি তারই উদাহরণ। ধনঞ্জয়ের নীরব সহিষ্ণুতা ও অহিংস প্রতিরোধের কঠিনতা তাঁর আচরণে যতটা প্রত্যক্ষ তার চেয়ে বেশি সার্থক হয়ে উপলব্ধ হয় তাঁর স্বেচ্ছাগীতে—বিশেষত ‘আরো আরো প্রভু আরো আরো’, ‘আমাকে যে বাঁধবে ধরে’, ‘বাঁচান বাঁচি মারেন মরি’, ‘আমারে পাড়ায় পাড়ায় খেপিয়ে বেড়ায়’, ‘ওরে আশুন আমার ভাই’, ‘রইল বলে রাখলে কারে’ প্রভৃতি কাব্যগীতে। প্রায়শ্চিত্ত নাটকের সর্বশ্রেষ্ঠ গান ‘গ্রামছাড়া ঐ রাঙা মাটির পথ’। এই গানটির নিরাসক্ত ঔদাশ্যের সুরে নাটকটির মর্মবাণী অপক্লপ হয়ে উঠেছে। রবীন্দ্রতত্ত্বনাট্যের একটি বিশেষ প্রকৃতি ইতিহাসাপ্রিত প্রায়শ্চিত্ত নাটকেও প্রকাশিত হতে সুরু করেছে, এই গানই তার প্রমাণ। একটি জীবনপথের মূল আশ্রান এই নাটকখানিতে আগাগোড়া শোনা যায়। পথের সেই আশ্রান গীতাঞ্জলি যুগের গানে আছে, শারদোৎসবে আছে ছেলেদের গানে ‘আকাশ ভেঙে বাহিরকে আজ নেব রে লুঠ করে।’ শারদোৎসবে বিজয়াদিত্য সিংহাসন ছেড়ে পথে নেমে এসেছিলেন। প্রায়শ্চিত্তে হৃদয়হীন প্রতাপাদিত্য পর্যন্ত উপলব্ধি করেছেন—

প্রতাপ। বৈরাগী, আমার এক একবার মনে হয় তোমার ওই রাস্তাটাই ভালো—আমার এই রাজ্যটা কিছু না।

ধনঞ্জয়। মহারাজ, রাজ্যটাও তো রাস্তা। চলতে পারলেই হল। ওটাকে যে পথ বলে জানে সেই পথিক; আমরা কোথায় লাগি? তাহলে অমুমতি যদি হয় তো এবারকার মত বেরিয়ে পড়ি। (৪।৭)

পঞ্চম অঙ্কের চতুর্থ দৃশ্বে এই পথের আশ্রান আরো উদাত্ত হয়ে উঠেছে, ‘আজ রাস্তায় মিলন হবে’ বলে ধনঞ্জয় উদয়াদিত্যকে আলিঙ্গন করেছেন। এই সময়ে ধনঞ্জয়ের সংলাপ আর নাট্যসংলাপ নয়, তা যেন কবির একটি বিশেষ জীবনাদর্শেরই বাহন হয়ে উঠেছে—

‘আমি তাঁর রাস্তার ছেলে—রাস্তার কোলেই দিন কেটে গেল—দিনরাজ। একেবারে ধুলোয় ধুলোময় হয়ে বেড়াই—মায়ের আদরে একেবারে লাল হয়ে উঠি।’

এই রক্তিম মাতৃস্নেহপ্রতিম ধূলির অপরূপ সংগীত ‘গ্রামছাড়া ঐ রাঙা মাটির পথ’। এই রাঙা মাটির পথ অসীম বৈরাগ্যের দিকে পাড়ি-দেওয়া নিমন্ত্রণের চিঠি মেলে ধরেছে নাটকের শেষ দৃশ্বে—সেখানে সকলেই কেবল যাত্রী, কোথাও

স্থিতি নেই, ‘আমি কিরব না আর’। ‘গ্রামছাড়া ঐ রাঙা মাটির পথ’ গানে যার বোধন, ‘আমি কিরব না আর’ গানে তারই বিসর্জন। প্রায়শ্চিত্ত নাটকে বৈরাগ্যের ধূসর উদাসীনতা বাউলাঙ্গ সুরে আরও লোকায়ত, জীবনকলিত, বৃত্তিকাসয়িত ও মর্মস্পর্শী হয়ে উঠেছে। বঙ্গঙ্গ আন্দোলনের পর্ব থেকে যে লোকসংগীতের সুর ও জীবনাদর্শ রবীন্দ্রনাথের কাব্যাদর্শে প্রবেশ করেছিল, প্রায়শ্চিত্ত নাটকে তারই দার্শনিক মূর্তির নাম ধনঞ্জয় বৈরাগী।

প্রায়শ্চিত্ত নাটকের বহুপূর্বে কেদারনাথ চৌধুরী বৌঠাকুরানীর হাট উপজ্ঞানের নাট্যরূপ দান করেছিলেন ‘রাজা বসন্তরায়’ নামে। সাধারণ রঙ্গমঞ্চে নাটকটি জনপ্রিয়তা লাভ করেছিল।^{১০} অবিনাশচন্দ্র ঘোষ তাঁর ‘গিরিশচন্দ্র’ গ্রন্থে লিখেছেন, “এই সময়ে যে কল্পখানি নাটক অভিনীত হয় তদ্ব্যতীত কেদারবাবু কর্তৃক নাট্যকাারে পরিবর্তিত রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের বউঠাকুরানীর হাট খুব জমিয়াছিল। প্রবীণ অভিনেতা স্বর্গীয় রাধামাধব কর বসন্তরায়ের ভূমিকা গ্রহণ করিয়া স্রমধূর সংগীতে দর্শকগণকে মুগ্ধ করিয়াছিলেন।”^{১১} রাজা বসন্তরায়ের গানগুলি জনপ্রিয় হইবেছিল তার প্রমাণ সমকালীন কয়েকটি নাট্যগীত-সংকলনে রাজা বসন্তরায়ের গান সংকলিত হতে দেখি। চিংপুর বেঙ্গল লাইব্রেরি প্রকাশিত ‘খিষেটার সংগীত’ (১৩২৮) গ্রন্থে এই গানগুলি আছে। এই গানগুলি বৌঠাকুরানীর হাটের গানগুলিরই অল্পরূপ, কেবল ‘কবরীতে ফুল শুকাল’ এই গানটি নেই (গীতবিতানের গ্রন্থপরিচয়ে উদ্ধৃত)। তাছাড়া বসন্তরায় নাটকে আর একটি নতুন গান পাওয়া যায়—‘মা আমি তোমার কী করেছি’ (রবিচ্ছায়া গ্রন্থের অন্তর্ভুক্ত)। প্রায়শ্চিত্ত নাটকে কবি ‘রাজা বসন্তরায়ের’ সব গান গ্রহণ করেননি, এই তথ্যটি লক্ষণীয়।

৭

রাজা (১৩১৭) প্রায়শ্চিত্তের অব্যবহিত পরবর্তী নাটক এবং রবীন্দ্রনাথের প্রথম সাংকেতিক বা তত্বনাটক। সমাজজীবনের প্রাত্যহিক বাস্তবতা থেকে নাটককে সরিয়ে এনে কবি তাকে স্থাপন করেছেন আপন চিন্তালোকের এমন এক নিভৃত কল্পনারাজ্যে যেখানে বাস্তবতার সত্য আছে, তথ্য নেই, যেখানে ইচ্ছিতে সংকেতে ব্যক্তনার অসীমের সীমা রচনা হয়। পূর্ববর্তী নাটকে সংগীত খানিকটা নাট্যপ্রয়োজনে, কিছুটা দর্শক মনোরঞ্জে ব্যবহৃত হলেও তত্বনাট্যে সংগীত সম্পূর্ণই ব্যক্তনাপুষ্টির সহায়তায় ব্যবহৃত হয়েছে। এখন ‘গান কেবল

অলংকরণের দায়িত্বই নিল না, কোনো একটি বিশেষ নাট্য-মুহুর্তের মর্মমর্মর হয়েছে আত্মবিকাশ করল না, এরা নাটকের অপরিহার্য অঙ্গ হয়ে দেখা দিল'।^{২২} এইজন্তাই সাংকেতিক নাটকের গানকে 'ভাবের সিংহাসন খোলবার জন্ত সোনার চাবিকাঠি' বলা হয়। অবশ্য অনেকে মনে করেন সাংকেতিক নাটকে গান একটা বাহ্যিক মাত্র, কারণ যেখানে মিতব্যয়িতা ও সংযম, স্বল্পবাক্ ইঙ্গিত ও স্তম্ভতার ভাবপ্রকাশ এই জাতীয় নাটককে সার্থক করে তোলে, সেখানে সংগীত দায়িত্বহীন আরোপ হয়ে উঠতে পারে। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের সাংকেতিক নাটক সম্পর্কে এই ব্যাখ্যা গ্রাহ্য নয়। তাঁর তত্ত্বনাট্যে অধ্যাত্মজীবন বা পরলোকের ইঙ্গিত নেই, তিনি প্রধানত অসীম জীবনের রূপকার। দৃশ্য-গন্ধে-গানেই সেই অসীমের প্রকাশ, স্বতরাং সংগীতের ভাষা ও স্বরে কবি তাকে অগ্নাজ্ঞ নাট্যসংকেতের চেয়ে অবিকতর স্পষ্টভাবে ব্যক্ত করতে পারেন।

রাজা নাটকখানি গীতাঞ্জলির যুগে রচিত এবং গীতাঞ্জলির ভাবলোকের অঙ্গীভূত বা তার সঙ্গে প্রবলভাবে সম্পৃক্ত। পৃথিবীর উর্বলোকের মাধ্যাকর্ষণ-বিহীন-শূন্যতাকে যদি গীতাঞ্জলির আধ্যাত্মিক ভাবমণ্ডলের সঙ্গে উপমিত করা যায়, তবে রাজা সেই শূন্যমার্গে প্রথম উৎক্ষিপ্ত উপগ্রহ। রাজা নাটকের একটি গান 'আজি বসন্ত জাগ্রত ধারে' গীতাঞ্জলিতে আছে। আবার গীতাঞ্জলির অনেক গানেই রাজার রথচক্রাধিনি শোনা যায়, হয়ত বা গীতাঞ্জলির পূর্বে নৈবেদ্যের যুগ থেকেই রবীন্দ্রনাথের কাব্যে-গানে রাজার অহুপ্রবেশ লক্ষ্য করি। নৈবেদ্যের ১, ৫, ২৭, ৩৪, ৩৭, ৩৯, ৪১, ৪২, ৫৩ সংখ্যক কবিতায় রাজা শব্দটি তার যথাযথ আত্মসঙ্গিক নিয়ে উপস্থিত। রাজা-র রূপকল্প খেয়ার 'শুভক্ষ'। 'ত্যাগ' 'আগমন' 'দান' 'রূপণ' 'মিলন' প্রভৃতি কবিতায় ঈশ্বরের সমার্থক রূপে ব্যবহৃত হয়েছে। খেয়ার উক্ত কবিতাগুলিতে যে স্বর্ষধারুঢ় রাজহুতির চিত্র, গীতাঞ্জলির একটি গানে তাকে স্থল্য বলে সম্বোধিত করা হলেও আগমনদৃশ্যটি রাজকীয়ই বটে। এই প্রসঙ্গে গীতাঞ্জলির ৫৬, ৫৮, ৬৭, ১২২ সংখ্যক গানগুলি উল্লেখ্য। নৈবেদ্যের একাধিক কবিতায় রাজা রাজেন্দ্র রাজন শব্দের প্রয়োগ ছাড়াও কবির জীবনেখরের একটি বিশ্বব্যাপ্ত মহৈবর্ষপট লক্ষ্য করা যায়। রাজা সেখানে শুধু প্রভু বা নাথের সমার্থক নয়, রাজার অহুধ্বজগুলি আত্মও ব্যাপক। কবি কখনও রাজার সঙ্গে সভার উল্লেখ করেছেন, কখনও রাজকোণের প্রদক্ষ এয়েছেন, কখনও এই রাজা শাসনদণ্ডাতা—

তোমার ছায়ের দণ্ড প্রত্যেকের করে

‘অর্পণ করেছ নিজে। প্রত্যেকের পরে

দিয়েছ শাসনভার হে রাজাধিরাজ। (নৈবেদ্য ৭০)

এরই সঙ্গে একাত্ম করে মনে পড়ে রাজা নাটকের দ্বিতীয় দৃশ্বে ঠাকুরদাদার গান ‘আমরা সবাই রাজা আমাদের এই রাজার রাজত্বে’। আবার নৈবেদ্যের ৭৬ সংখ্যক কবিতাটি যেন ঐ গানেরই ভাষ্য।

রাজা সংগীতমুখ নাটক। এই নাটকের দৃশ্যপটে অঙ্ককার, সংলাপে স্বরই প্রধান। পূর্ববর্তী নাটকে সংগীতের গুরুত্ব, রাজা নাটকে সংগীতের গূঢ়ত্ব। গীতাঞ্জলির ১৩২ সংখ্যক পদে কবি বলেছেন—

গান দিয়ে যে তোমার খুঁজি বাহির মনে

চিরদিবস মোর জীবনে।

নিয়ে গেছে গান আমারে ঘরে ঘরে ঘরে ঘরে

গান দিয়ে হাত বুলিয়ে বেড়াই এই ভুবনে।

রাজা নাটকের পাত্রপাত্রীও গান দিয়ে রাজাকে খুঁজেছেন, গান দিয়েই তাঁরা জীবনের সর্বত্র হাত বুলিয়েছেন। এমন কি রাজাও এই নাটকে গান গেয়েছেন। গানই এই নাটকের সংলাপের বিকল্প। আত্মাবগাহন ও প্রগতি, নব্র ভক্তিরস ও আবিষ্টতা, প্রশান্ত আত্মসমর্পণ ও ঈশ্বরচেতনা রাজার গানে বিশেষভাবে লক্ষ্যীয়। রাজার মোট গীতসংখ্যা ২৬টি—পূর্বযুগের গীতিনাট্য ব্যতীত অন্য কোনো রবীন্দ্রনাট্যে এ পর্যন্ত এত গান ব্যবহৃত হয়নি। এর ভিতর স্বরঞ্জমার গান ৮টি, রাজার কণ্ঠে ২টি, স্বদর্শনার ১টি, ঠাকুরদাদা ও অর্হুচরবৃন্দের ১১টি, বাউল ও পাগলের ৩টি এবং বালকের ১টি গান। রাজা নাটকের প্রথম গান নেপথ্যচারী রাজার কণ্ঠে ‘খোলো খোলো দ্বার’। এ গান রাজা নাটকের অনেক পূর্বেই কবির রচনার আভাসিত। ইতিপূর্বে উল্লিখিত নৈবেদ্যের ৫ সংখ্যক কবিতা ‘বদি এ আমার হৃদয়দুয়ার’, খেয়ার শুভক্ষণ, গীতাঞ্জলির ৫৬ সংখ্যক কবিতা ‘তব সিংহাসনের আসন হতে এলে তুমি নেমে’, ৬৭ সংখ্যক ‘স্বন্দর তুমি এসেছিলে আজ প্রাতে’ এবং ১২১ সংখ্যক ‘তাই তোমার আনন্দ আমার পর’—এইগুলিতেই রাজার প্রথম গানটির বক্তব্য ধ্বনিত। পূর্ববর্তী ও অন্যান্য সমকালীন রচনাগুলিতে ‘যা কবির পক্ষ থেকে, রাজা নাটকে তাই রাজার পক্ষ থেকে গীতায়িত। বিবেচন এসেছেন প্রেমিক-রূপে ভক্তের একান্ত দ্বারের,

তাকে অভ্যর্থনার আয়োজনে যেন ক্রটি না হয়—এই ভাবটি আলোচ্য গানে ফুটে উঠেছে।

সাংকেতিক নাটকে অরূপ তত্ত্বকে ইঙ্গিতবাহী করার জ্ঞান মূহুরের অভিব্যক্তি সর্বাধিক কাজে লাগে। এখানে চরিত্রের পক্ষে সংগীতাত্মশীলনের অধিকার, শ্রোতার পক্ষে সংগীতের রসগ্রহণের অধিকার এবং প্রসঙ্গের পক্ষে গীতোপযোগিতার অধিকার বড় কথা নয়। এখানে নাট্যকারের পক্ষে ইঙ্গিতের অধিকারই চরম। গানগুলি পরিবেশনির্ভর হলেও সে পরিবেশ ঘটনাসাপেক্ষ নয়। ‘মানস সরসে রসপ্লকে পলকে পলকে’ যখন ঢেউ ছুলে ওঠে, তখনই গানের ‘কমলমুকুলদল’ খুলে যায়। মনোলোকের অশ্রুতবচন গানের দ্বারা বাস্তব হয়ে ওঠে। সংলাপের অপূর্ণতা, চরিত্রের চেষ্টিতের অসংলগ্নতা গানে পরিপূর্ণতা লাভ করে। রবীন্দ্রনাথের গানের ভাবরূপ এবং ধ্বনিরূপ যাদের পূর্বতন সংস্কারে গৃহীত হয়েছে, তাঁদের পক্ষেই রবীন্দ্রনাথের নাট্যসংগীতের রস পূর্ণভাবে উপভোগ করা সম্ভব।

রাজা নাটকের গানগুলি এই বিশেষ অর্থে সাংকেতিক, একথা পূর্বেই বলা হয়েছে। এ নাটকে তিনি, সুদর্শনার প্রতি নেপথ্যচারী অন্ধকারের রাজার মত, হাত দিয়ে দ্বার খুলতে চাননি, গান দিয়ে দ্বার খুলতে চেয়েছেন। রাজা অন্ধকারের নাটক, গানই সে অন্ধকারের আলোকরশ্মি। সমগ্র রবীন্দ্রনাথের প্রতিপাদ্য ভাব বা তত্ত্বের উপর আলোকপাত করে সমগ্র ভাবটির ঔজ্জ্বল্যসাধনই তাঁর নাটকে সংগীতের প্রধান ভূমিকা। এই নাটকের কতকগুলি গান যেন সমগ্র নাটকের ভাবগ্রন্থিটিকে ধুলে দেয়। সুরঙ্গমার ‘এ যে মোর আবরণ’, ‘অন্ধকারের মাঝে আমায় ধরেছ’, ঠাকুরদাদার ‘আমরা সবাই রাজা’, বাউলের ‘আমার প্রাণের মাহুষ আছে প্রাণে’, ঠাকুরদাদার ‘বসন্তে কি শুধু কেবল ফোটা ফুলের মেলা’, সুদর্শনার ‘কোথা বাইরে দূরে যায় রে উড়ে’, রাজার ‘আমি রূপে তোমায় ভোলাব না’ প্রভৃতি গানগুলি এই পর্দায়ের। এই শ্রেণীর গান গায়কের ব্যক্তিত্বনির্ভর নয়, কিংবা ঘটনার অনিবার্য ফলশ্রুতিরূপে গীত হয়নি। এই শ্রেণীর গান নাট্যকারের মূলগত মনোভাবটির জ্যোতক এবং প্রায় সবক্ষেত্রেই নাটকের প্রসঙ্গচ্যুত। সবগুলি গানই অরূপ রাজার তত্ত্ববাহী। আভাসে ইঙ্গিতে কবি তাঁর জীবনসাধনার কেন্দ্রপুরুষটিকে বোঝাতে চেয়েছেন। যে চরিত্রের মুখেই কাব্যগীতি যোজিত হোক না কেন, এই গানগুলি কবিরই কর্তৃ। ২য় দৃশ্যে বাউলের কর্তৃ ‘আমার প্রাণের মাহুষ আছে প্রাণে’ গানটির

উদাহরণ নেওয়া যাক। দৃশ্যটিতে জনার্দন-কৌতিল্য-ভবদন্তের মূর্তি বিসংবাদে মধ্য বাউলের প্রবেশের কোনো অনিবার্য প্রয়োজন ছিল না। বরং এখানে বাউলের বেশে যেন নাট্যকার স্বয়ং প্রবেশ করে সমগ্র নাটকের মূল ভাবটি ঘোষণা করেছেন। বাউলের গানে রাজার যে সর্বজগামিতার প্রচার, ঠাকুরদাদার ‘আমরা সবাই রাজা’ গান সেই সর্বজগামীর সার্বভৌম গণতান্ত্রিক অধিকারদানের ঘোষণাপত্র। নাটকে ঠাকুরদাদার মত সুরঙ্গমা সেবার মধ্য দিয়ে রাজার স্বরূপ উপলব্ধি করেছে বলে ‘এ যে মোর আবরণ’ গানে সে রাজার বলদীপ্ত আবির্ভাবকে স্বাগত জানিয়েছে এবং ‘কোথা বাইরে দূরে যায় রে উড়ে’ গানে সেই রাজকীয় মহাসত্তাকে যে কোনো সংকীর্ণ সংজ্ঞায় জানা যায় না, সেই সত্যক অভিজ্ঞতা প্রচার করেছে—

চেয়ে দেখিস না রে হৃদয়ধারে কে আসে যায়,
তোরা শুনিস কানে বারতা আনে দখিনাবায়।
আজি ফুলের বাসে স্নেহের হাসে আকুল গানে
চির- বসন্ত যে তোমারই খোঁজে এসেছে প্রাণে।
তারে বাহিরে খুঁজি ঘুরিয়া বুঝি পাগলপ্রায়
তোমার চপল আঁখি বনের পাখি বনে পালায়।

এই দিক দিয়ে রাজা ও বসন্ত সমার্থক। রাজা যেমন সর্বময় হয়েও অদৃশ্য সর্বজগামী, ঐশ্বর্যের বাহ্যভরণে তাঁকে দেখা যায় না, তেমনি বসন্ত, অন্তরে তার ও রিক্ততা ও বৈরাগ্য। ঋতুরাজ বসন্তের স্বরূপ রাজারই স্বরূপ। ‘বসন্তে কি শুধু কেবল’ গানে বলা হয়েছে ‘চরণে তার লুটিয়ে কাদে লক্ষ মাটির ঢেলা’। ‘মোদের কিছু নাই রে নাই’ গানেও এই তত্ত্ব ধনিত—

এ যে বসন্তরাজ এসেছে আজ, বাইরে তাহার উজ্জল সাজ
ও রে অন্তরে তার বৈরাগী গায়—তাইরে নাইরে নাইরে না।

‘আমি রূপে তোমায ভোলাব না’ গানটি কেবল সুরঙ্গমার প্রতি রাজার উক্তি নয়, এই ক্ষুদ্র নিরুপম কাব্যসংগীতটি রবীন্দ্রনাথের রাজা নাটকে তিনটি তাৎপর্ষের সূত্রধর। প্রথম, এই গানে সুরঙ্গমার প্রতি রাজার প্রেমাদর্শ ও তার স্বরূপ বিজ্ঞাপিত। দ্বিতীয়, প্রেমের দেবতা বাহিরের ঐশ্বর্যের দ্বারা মনোহরণ করেন না, অন্তরের গভীর প্রেমসম্পদের দ্বারা তিনি আমাদের আপন করেন, এ কথা এই গানের বক্তব্য। তৃতীয়, রবীন্দ্রনাথের যাবতীয় সংকেতমূলক নাট্য-সাহিত্যের ক্ষেত্রেই সংগীতের প্রয়োজনীয়তা কতখানি একথাও এই গানে

প্রকাশিত হয়েছে। গীতবিতানে এই গানটিকে কবি প্রেমপর্বারের অন্তর্ভুক্ত করেছেন, অর্থাৎ শেষ পর্যন্ত রবীন্দ্রকব্যসাহিত্যের প্রেমতত্ত্বই এই গানটির মধ্য দিয়ে বাণীরূপ লাভ করেছে।

সুদর্শনা ও সুরঙ্গমার গান দুটি ‘এ অন্ধকার ডুবাও তোমার’ এবং ‘অন্ধকারের মাঝে আমার ধরেছ দুই হাতে’ অন্ধকারের রাজার অন্তরত্বরূপের ইঙ্গিতগ্রাহী। গীতাঞ্জলির অনেকগুলি গানেই অন্ধকারের পটভূমিকা আছে এবং অন্ধকারের ভিতর দিয়েই আলোকের উৎসর্গ ঘটে, সে কথা কবি অনেক গানেই বলেছেন। যেমন—

নিশীথে ঘন অন্ধকারে ডাকেন তোরে প্রেমাভিসারে
দুঃখ দিয়ে রাখেন তোর মান।

তোমার লাগি জাগেন ভগবান। (১৭ সংখ্যক)

‘মেঘের পরে মেঘ জমেছে’, ‘আজি শ্রাবণঘন-গহন মোহে’, ‘আজি ঝড়ের রাতে তোমার অভিসার’, ‘বিশ্ব যখন নিদ্রামগন’, ‘সে যে পাশে এসে বসেছিল’, ‘এই করেছ ভাল নিষ্ঠুর’ প্রভৃতি গানে নানাভাবেই অন্ধকারের পরিবেশ ঘনিয়ে এসেছে।^{১৩} অপেক্ষাকৃত পরবর্তীকালে গীতালির একটি গানও এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য—

অন্ধকারের উৎস হতে উৎসারিত আলো

সেই তো তোমার আলো

সকল স্বন্দ্ববিরোধ-মাঝে জাগ্রত যে ভালো

সেই তো তোমার ভালো।

কতকগুলি গান নাটকীয় প্রসঙ্গের সঙ্গে যুক্ত থেকেও বৃহত্তর তাৎপর্য বিস্তার করেছে। রবীন্দ্রনাথের কাব্যগীতির সৌকুমার্য থেকে সেগুলি বঞ্চিত নয়, অথচ নাটকে তাদের মধ্যে প্রসঙ্গ-ঘনিষ্ঠতাও সহজেই লক্ষ্য করা যায়। ঠাকুরদাদার তিনটি গান ‘আজি দখিন-দুয়ার খোলা’, ‘আজি কমলমুকুলদল’, ‘আজি বসন্ত জাগ্রত দ্বারে’ বসন্তবিষয়ক—বসন্তোৎসব রাজা নাটকের মূল প্রসঙ্গ। রানী সুরঙ্গমা রাজাকে চাক্ষুষ দর্শন করবে এই অভিলাষ প্রকাশ করেছিল। তার জন্ত রাজ্যে ও রাজপুত্রীতে রাজা বসন্ত-উৎসবের আয়োজন করেছেন। রানী রাজাকে কোথায় দেখবেন, এই প্রশ্নের উত্তরে রাজা বলেছেন—

‘যেখানে পঞ্চমে বাঁশি বাজবে, ফুলের কেশরের ফাগ উড়বে, জ্যোৎস্নায় ছায়ায় গলাগলি হবে—সেই আমাদের দক্ষিণের কুঞ্জবনে।’

কিন্তু সে দেখা যে সার্থক হতে পারে না। স্বদর্শনা তা বোঝেনি, তাই বসন্ত-উৎসবের বাহ্যিক কোলাহলকেই রানী সত্য বলে ভুল করেছিল। ঠাকুরদা প্রথম থেকেই সেই বসন্তের আগমনীর স্বরটি ধরিয়ে দিয়েছে, দক্ষিণের হাওয়ায় সঙ্গে পাল্লা দিয়ে বালকবাহিনীকে নিয়ে রাস্তা ভাসিয়ে দিয়েছে বসন্তের গানে—এসো হে এসো হে এসো হে আমার বসন্ত এসো। কিন্তু ধীরে ধীরে বসন্তোৎসবের প্রকৃতি বদলে গেল, মত্ততার মধ্যে সমবেত হল সন্দেহ, কানী-কোশল-কাকীর শত্রুতা, জনতার মধ্যে দেখা দিল বিভ্রান্তি। এ শুধু বসন্তকে ভুল দেখারই পরিণাম। কিন্তু সেই ভুল-দেখা না ঘটলে সত্যদর্শনও দূরায়িত হত। তাই এই বসন্ত-উৎসবের বাহিরের মত্ততার সঙ্গে সঙ্গে বসন্তের গভীর রূপটি ঠাকুরদার কাছে সত্য হয়ে উঠেছে। ‘আজি কমলমুকুলদল খুলিল’ সেই সার্থক বসন্তের আগমনী এবং শেষ পর্যন্ত নাটকের প্রায় শেষ দৃশ্যে ঠাকুরদা সেই অন্তঃরিক্ত বৈরাগী বসন্তের সৌন্দর্যকে একেবারে উদ্ঘাটিত করে দিয়েছে ‘আজি বসন্ত জাগ্রত দ্বারে’ গানে। এ বসন্ত কুঞ্জবনের মত্ত প্রলাপ, অধীর ভ্রমরগুঞ্জন, পুষ্পকেশরের হোলিখেলা মাত্র নয়, এ বসন্ত কবির ধ্যান-দৃষ্টিতে উদ্ভাসিত বসন্তের এক আশ্চর্য রাজরূপ, অন্ধকারের রাজার মতই। এ বসন্তের আগমনে বনমাঝে নিবিড় বেদনা সঞ্চারিত হয়, বহুকরা পথপার্শ্বে বাসকসজ্জিকার মত অপেক্ষা করে, একে রাজার মতই বলা যায়

ওগো স্থলর বল্লভ কান্ত

তব গভীর আশ্রয় কারে।

পাগল বাউল বালক জাতীয় চরিত্র রবীন্দ্রনাটকে খানিকটা যাত্রার আঙ্গিককে শ্রবণ করিয়ে দেয়, কারণ গান গেয়ে চলে যাওয়া ছাড়া এই সব চরিত্রের কোনো নাট্যপ্রয়োজন ছিল না। পাগলের ‘তোরা যে যা বলিস তাই আমার সোনার হরিণ চাই’ এবং বালকদের ‘বিরহমধুর হল আজি মধুরাতে’ গান ছুটি প্রসঙ্গ-সম্পৃক্ত। রাজবেশী স্বর্ণের মনোহর রূপ ও কান্তি রাজপরিচয় অজ্ঞ পথিকদের মুগ্ধ করেছে, রাজার তানব দীপ্তি তাদের মুগ্ধদৃষ্টিকে বিভ্রান্ত করেছে। এই বিভ্রান্তির ইঙ্গিত পাগলের গানে প্রকাশ পেয়েছে। প্রাসাদশিখর থেকে রাজদিদৃষ্ রানী স্বদর্শনা স্বর্ণকে রাজা মনে করে তার কাছে ফুল প্রেরণ করেছে, তাঁদের উদ্ভাসিত জ্যোৎস্নায় অন্তর মধুর বিরহে কম্পমান। কিন্তু স্বদর্শনা যে মরীচিকাকে মরুভাষা মনে করেছে, এ কথা বালকদের কণ্ঠের গানে দৈবসংকেতের মত বিজ্ঞাপিত—

ভরি দিয়া পুণিমানিশা অধীর অদর্শনতৃষা

কী করুণ মরীচিকা আনে আশিপাতে ।

কিন্তু এই গান কি বালকদের মুখে শোভা পায় ?

কতকগুলি গান চরিত্রের ভাষা মাত্র । সাংকেতিক নাটকে চরিত্রগুলি যখন কোনো তত্ত্বের দোসর হয়, তখন চরিত্রের আচরণে ও কার্যকলাপে সেই চরিত্রের পূর্ণপরিচয় সম্পূর্ণ প্রকাশিত হয় না, আভাসে ইঙ্গিতে চরিত্রকে বোঝাতে হয় । সেক্ষেত্রে গানের সাহায্য অপরিহার্য হয়ে পড়ে । রাজর্জী নাটকে রাজ্যার অরূপ তত্ত্ব রাজ্যার দুটি গানে ব্যাখ্যাত হয়েছে ‘খোলো খোলো ছার’ এবং ‘আমি রূপে তোমায় ভোলাব না ।’ এই নাটকে যেহেতু স্বরঙ্গমার সাধনা দাস্তভক্তির, ঠাকুরদার সখ্যভক্তির, সেইজন্ত তাদের কোনো কোনো গান এই চরিত্রাদর্শ-নির্ণায়ক হয়ে উঠেছে । স্বরঙ্গমার গানগুলিতে দাস্তের সেই সরল বিখ্যস্ত আত্মসমর্পণ, অকপট সেবাপরায়ণতা, চরণ-বরণের নিরুদ্ভিন্ন আগ্রহ প্রকাশ পেয়েছে ‘আমি তোমার প্রেমে হব সবার কলঙ্ভাগী’ এবং ‘আমি কেবল তোমার দাসী’ গানে । ঠাকুরদা বন্ধু সহচর, প্রয়োজন মত সেনাপতিও । এই ঠাকুরদা রবীন্দ্রনাথের নাটকে নূতন চরিত্র নয় । প্রায়শ্চিত্তের বসন্তরায় চরিত্রে সম্ভবত এর সূত্রপাত । তারপর শেষজীবন পর্যন্ত অধিকাংশ নাটকেই, একমাত্র নৃত্যনাট্যব্যতীত, এই জাতীয় আত্মভোলা, স্বভাব-বৈরাগী, আন্তর-প্রজ্ঞার আলোকে উদ্ভাসিত, পথের প্রেমিক, শিকশিকশোরঘুবার অকপট বন্ধু, বয়োবৃদ্ধ কিন্তু চিরতরুণ দাদাঠাকুর-ঠাকুরদাদা চরিত্র দেখা যায় । ঠাকুরদাদার সংলাপ ক্ষণে ক্ষণে সংগীত হয়ে ওঠে । কবিকেশরী তাঁর নামে গান বাঁধেন—

যেখানে রূপের প্রভা নয়নলোভা

সেখানে তোমার মতন ভোলা কে ঠাকুরদাদা ।

যেখানে রসিকসভা পরম-শোভা

সেখানে এমন রসের ঝোলা কে ঠাকুরদাদা ।

নৃত্যের ছন্দে তাঁর বন্ধনমুক্তি ঘটে, হাসিকান্না হীরাপান্না দুলে ওঠে, ছন্দ ও ভালোমন্দ একসঙ্গে উন্নতিত হয়—

নাচে জন্ম নাচে মৃত্যু পাছে পাছে

তাতা বৈধৈ তাতা বৈধৈ তাতা বৈধৈ ।

কী আনন্দ কী আনন্দ কী আনন্দ

দিবারাত্রি নাচে মুক্তি নাচে বন্ধ—

সে তরঙ্গে ছুটি রঙ্গে পাছে পাছে

তাতা থৈথৈ তাতা থৈথৈ তাতা থৈথৈ ।

এই আশ্চর্য কাব্যগীতিটি ঠাকুরদাদার কাণ্ঠে সমর্পণ করে কবি নিশ্চিতভাবে ঠাকুরদাদার সঙ্গে তাঁর সাময়িক একাত্মতা ঘোষণা করেছেন ।

৮

১৩১৮ সালের আশ্বিনের প্রবাসীতে অচলায়তন সম্পূর্ণ মুদ্রিত হয়েছিল, চারুচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়কে লেখা কবির পত্রে (রবীন্দ্র রচনাবলী ১১শ খণ্ড, গ্রন্থপরিচয়) জানা যায় ঐ বৎসর জুলাইয়ের পূর্বেই নাটকটি রচিত হয়। নাটকের পট-ভূমিকায় গ্রীষ্মাবসান ও বর্ষাবির্ভাবের ইঙ্গিতও সেই সাক্ষ্য দেয়। অচলায়তন রূপক নাটক। রবীন্দ্রনাথের ভাবমুখী তত্ত্বনাট্যের যাবতীয় বিশেষত্বই এতে প্রতিফলিত। তবে অচলায়তনে রাজার মত অধ্যাত্মতত্ত্ব ব্যাখ্যাত হয়নি, এখানে ভারতবর্ষীয় আচারসর্বস্ব হিন্দু সমাজের রক্ষণশীলতাকে বিদ্রূপ করা হয়েছে। “জগতের যেখানেই ধর্মকে অভিভূত করিয়া আচার আপনি বড হইয়া উঠে, সেখানেই মানুষের চিন্তকে সে রুদ্ধ করিয়া দেয়, এটা একটা বিশ্বজনীন সত্য।” সেই রুদ্ধচিন্তের বেদনাই অচলায়তন নাটকের মূল সুর। এই নাটকেও যথাবিধি সংগীতের ব্যবহার ঘটেছে এবং গানের ভিতর দিয়েই অনেক ক্ষেত্রে নাট্যবস্তুর আভাস পাওয়া যায়। চরিত্রনিবিশেষে গানের প্রয়োগ ছাড়াও দাদাঠাকুর-জাতীয় চরিত্র পূর্ববর্তী ধনঞ্জয়-ঠাকুরদা প্রভৃতি চরিত্রের স্মারক। তবে গীতাঞ্জলি-গীতিমাল্যের যুগে লেখা হলেও অচলায়তনের গান-গুলিতে গভীর ভক্তিরস বিশেষ নেই, পূজা পর্যায়ে এই গানগুলি অন্তর্ভুক্ত—‘তুমি ডাক দিয়েছ কোন সকালে’, ‘এ পথ গেছে কোনখানে গো’, ‘আমি কারে ডাকি গো’, ‘সকল জনম ভরে ও মোর দরদিয়া’, ‘যিনি সকল কাজের কাজি’, ‘আমি যে সব নিতে চাই’, ‘আর নহে আর নয়’। এগুলির রচনারীতি গীতাঞ্জলি যুগের গানগুলির মত। অচলায়তনের পঞ্চক চরিত্রটি এই নাটকে সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য, তার কণ্ঠেই সর্বাধিক গান সংযোজিত হয়েছে। অচলায়তনে সে বর্ত্তমান বিদ্রোহ, অহেতুক উচ্ছ্বাস, অকারণ সংগীত, অবাস্তিত মূক্তির আগ্রহ। তাই বাহির বিশ্বের আহ্বান সংগীত হয়ে তার কণ্ঠে ধ্বনিত হয়। ‘নববর্ষ-সমাগমের সমারোহ এবং আশা, প্রথম বারিপাতের সিন্ধু অভ্যর্থনা এবং উল্লাস, পঞ্চকের কণ্ঠের ভাষায় ও সংগীতে প্রকাশ পাইয়াছে।’^{১৪} নাটকে মোট ২৩টি

গানের মধ্যে পঞ্চকের কণ্ঠেই ১২টি গান। প্রথম দৃষ্টের সূচনাতেই পঞ্চকের কণ্ঠে 'তুমি ডাক দিয়েছ কোন সকালে' নাটকখানির মর্মবাণী উদ্ঘাটিত করেছে। বন্ধগৃহে অবরুদ্ধপ্রাণ জীবনধর্মের নিকট মুক্তির আশ্রয় ইঙ্গিতে ধ্বনিত হয়েছে যাত্রা, কিন্তু সে আহ্বান তখনও অপরের নিকট বিশ্বাসযোগ্য হয়ে ওঠেনি। অথচ বন্ধ গৃহদ্বার অসহ বেগে ভগ্নপ্রায়, আকাশবাতাস ব্যাকুলতায় চঞ্চল হয়ে উঠেছে। তাই পঞ্চকের পাঠে ভ্রান্তি ঘটে, নিশ্চাপ মত্তোচ্চারণ নিশ্ফল হয়, অচলায়তনের জীবন যন্ত্রণাক্ত হয়ে দেখা দেয়, 'আনন্দের আহ্বান বুধাই দ্বারে করাঘাত করে। এই স্তম্ভ কব্যসংগীতটির ভাষায় ছন্দে ও সুরে সেই বন্ধপ্রাণের মুমুক্ষু গীতায়িত হয়েছে। অথচ পঞ্চকের মনেও দ্বিধা আছে সংশয় আছে, প্রথার দাসত্বকে তখনও সে মিথ্যা বলে মানতে জানে না, তখনও জাতি-বর্ণ-আচার সম্পর্কে পুরাতন শিক্ষার নৈশ্ফল্য সে অস্বভব করেনি। কেবল অন্তরের আর্তনাদ, বাহিরের প্রক্ষেপ—এই দুইয়ের সামঞ্জস্যহীন দ্বন্দ্ব এক একবার তার ক্ষতবিক্ষত প্রাণ ব্যথায় বিদীর্ণ হতে চেয়েছে, কখনও বা নূতন জীবনবরণের আগ্রহে উল্লসিত হয়ে উঠেছে। পঞ্চকের কণ্ঠে দুই জাতীয় গানই আছে। প্রথম ধরনের গান, অর্থাৎ যেখানে দ্বন্দ্বমণ্ডিত অন্তরের বহিমুখিতায় ভাষা বিষন্ন—'তুমি ডাক দিয়েছ কোন সকালে', 'দূরে কোথায় দূরে দূরে', 'এ পথ গেছে কোনখানে গো কোনখানে', 'ঘরেতে ভ্রমর এল গুনগুনিয়ে', 'আমি কারে ডাকি গো', 'সকল জনম ভরে ও মোর দরদিয়া'। দ্বিতীয় ধরনের গান, অর্থাৎ সংশয়হীন চিন্তের উল্লাস গানের ভাষায় সুরে প্রতিফলিত—'আজ যেমন করে গাইছে আকাশ', 'এই মৌমাছিদের ঘরছাড়া কে করেছে', 'হারে রে রে রে আমার', 'ওরে ওরে আমার মন মেতেছে', 'আর নহে আর নহ'।

এই নাটকে দাদাঠাকুর ঠিক সংগীতসর্বস্ব চরিত্র নয়, মাত্র দুটি গান তাঁর কণ্ঠে আছে। দাদাঠাকুর সম্পর্কে শোণপাণ্ডদের গান 'এই একলা মোদের হাজার মানুষ' রাজা নাটকের ঠাকুরদা-সম্পর্কীয় 'যেখানে রূপের প্রভা নয়ন-লোভা' গানটির সগোত্র। শোণপাণ্ডদের কণ্ঠে একটি কৃষিবিষয়ক, আর একটি শ্রমবিষয়ক গান আছে—'আমরা চাষ করি আনন্দে' এবং 'যিনি সকল কাজের কাজি মোরা তাঁরই কাজের সঙ্গী'। দুটি সৃষ্টি সার্থক এবং পরবর্তীকালে এই ধরনের কর্মসংগীত রচনার পথিকৃতের মর্যাদা পেতে পারে। দর্ভক দলের 'উতল ধারা বাদল ঝরে' রবীন্দ্রনাথের বর্ষাগীতি হিসাবে বিখ্যাত। পরবর্তী বর্ষামঙ্গলে এই গানটি অপরিহার্য হয়ে দেখা দিয়েছে কিন্তু দর্ভক দলের মুখে এটি

সুপ্রযুক্ত হয়নি। অচলায়তনের বালকদের ‘আলো আমার আলো’ রবীন্দ্রনাথের একটি শ্রেষ্ঠ সংগীত। প্রবুদ্ধ আলোর এই উদাস্ত জয়মন্ত্রকে গানের বলিষ্ঠ স্বরে আকাশে বাতাসে ছড়িয়ে দিয়েছেন কবি এই গানে। ‘রাজা নাটকে ছিল অঙ্ককারের মর্মগীতি, অচলায়তনে আলোর। আলোকে আধারে মিলিয়ে দিল গানের স্বর, অঙ্ককারের অন্তর থেকে আলোকে আকাশে উৎসারিত হল সংগীত।

১৩২৮ পৌষ-সংক্রান্তির দিন মুক্তধারা নাটক রচনা সমাপ্ত হয়েছে এবং ১৩২৯ সালের বৈশাখ সংখ্যা প্রবাসীতে নাটকটি সম্পূর্ণ প্রকাশিত হয়েছে। ৪ মাঘ ১৩২৮ তারিখে রাণু অধিকারীকে লেখা পত্র থেকে জানা যায়, কবি নাটকটি এক সপ্তাহ ধরে লিখে সত্তা সমাপ্ত করেছেন এবং এর পূর্বপরিকল্পিত নাম ছিল ‘পথ’। মুক্তধারার কাহিনী নূতন, কিন্তু পূর্ববর্তী প্রায়শ্চিত্ত নাটকের কথা অনিবার্যভাবে এতে এসে পড়ে। প্রায়শ্চিত্ত ১৩১৬ সালে বোঁঠাকুরানীর হাট অবলম্বনে লিখিত হয়। কিন্তু উপজ্ঞানের তুলনায় নাটকে কিছু নূতনত্ব ছিল, তার মধ্যে ধনঞ্জয় বৈরাগীর অন্তর্ভুক্তি বিশেষ উল্লেখযোগ্য। ধনঞ্জয় বৈরাগী চরিত্রটি পথ বা মুক্তধারা নাটকেও দেখা গেল। অথচ পূর্বোল্লিখিত চিঠিতেই কবি লিখেছিলেন—

“এ নাটকটা প্রায়শ্চিত্ত নয়, এর নাম পথ। এতে কেবল প্রায়শ্চিত্ত নাটকের সেই ধনঞ্জয় বৈরাগী আছে আর কেউ নেই—সে গল্পের কিছু এতে নেই, স্বরমাকে এতে পাবে না।”

অবশ্য আর কিছু না থাকলেও ধনঞ্জয় বৈরাগী, তার অহিংস প্রতিরোধ আদর্শ, কর্তে গান (যা আবার প্রায়শ্চিত্ত নাটক থেকেই গৃহীত), জনগণকে বিপ্লবে উদ্বুদ্ধ করার ভঙ্গি—এ সবই প্রায়শ্চিত্ত থেকে মুক্তধারায় গৃহীত হয়েছে। সুতরাং অচলায়তন থেকে গুরু বা শারদোৎসব থেকে ঋণশোধের মত রূপান্তর না হলেও মুক্তধারা যে কবির এক মৌলিকসৃষ্টিবিরল রূপান্তর-সুগের রচনা, মুক্তধারায় তার প্রমাণ যথেষ্ট আছে। মুক্তধারার কোথাও কোথাও, যেমন মহারাজের সম্মুখে গুরু ও ছাত্রদের সংলাপে, অচলায়তনেরও প্রভাব আছে। তৎসঙ্গেও মুক্তধারা থেকেই রবীন্দ্রনাট্যপ্রবাহ আবার সক্রিয় হয়েছে, যার বিপুল সার্থকতা রক্তকরবীতে।

প্রায়শ্চিত্তের প্রভাব মুক্তধারা রচনার যে আরও এক ব্যাপারে সক্রিয় ছিল

তার প্রমাণ এই নাটকের পথ নামকরণ পরিকল্পনায়। বৌঠাকুরানীর হাটকে প্রায়শ্চিত্তে পরিণত করার সময়ই পথের প্রতি কবির আকর্ষণ বৃদ্ধি পেয়েছিল। গীতাঞ্জলিতে কবি বারবার পথের গান ও আহ্বান রচনা করেছেন। ধনঞ্জয় বৈরাগী সুরমা বিভা উদযাদিত্য সবাই শেষ দৃষ্টে পথেই বেরিয়ে পড়েছিল। তাই ‘গ্রামছাড়া ঐ রাঙামাটির পথে’র গৈরিক ধূসরতা উক্ত নাটকের শেষ দৃষ্টে সঞ্চারিত হয়ে ‘আমি ফিরব না রে ফিরব না আর’ এই গানে ঘনীভূত আবেগে ঝংকৃত হয়ে উঠেছিল। মুক্তধারা নাটকেও গানটি জনৈক বাউলের মুখে ‘ও তো ফিরবে না রে ফিরবে না আর’ এই পাঠান্তরে আছে। সেই পথিক চিন্তের আকাশ-খাওয়া সুরই মুক্তধারায় ধনঞ্জয় বৈরাগী বহন করে এনেছে। ধনঞ্জয় বৈরাগীর কণ্ঠে ‘আমি মারের সাগর পাড়ি দেব’ এই গানটি যোজনা করার সময় কবি স্বয়ং পাদটীকায় সেই পৃষ্ঠায় লিখেছেন—

“এই নাটকের পাত্র ধনঞ্জয় ও তাহার কথোপকথনের অনেকটা অংশ প্রায়শ্চিত্ত নামক আমার একটি নাটক হইতে লওয়া। সেই নাটক এখন হইতে পনেরো বছরেরও পূর্বে লিখিত।”

কেবল ধনঞ্জয় বৈরাগী নয়, মুক্তধারা নাটকে যুবরাজ অভিজিতের প্রতি স্নেহপরায়ণ, দয়ার্জ, মহারাজ রণজিতের ‘খুড়া মহারাজ বিশ্বজিৎ’ চরিত্রও প্রায়শ্চিত্তের বসন্তরায়কে অনিবার্যভাবে স্মরণ করিয়ে দেয়। কেবল এখানে বসন্তরায়ের মত খুড়া মহারাজের হস্তে সেতার আর কণ্ঠে গান নেই। তবে এখানেও খুড়ার সঙ্গে রাজার বিরোধ। তাছাড়া অভিজিতের প্রতি প্রজাদের শ্রীতিপূর্ণ মনোভাবও উদযাদিত্যের কথা মনে করিয়ে দেয়।

মুক্তধারা নাটক থেকেই রবীন্দ্রনাথের সাংকেতিক-রূপক-তত্ত্বনাট্যে দৃশ্যবিজ্ঞাসরীতি সম্পূর্ণ তিরোহিত হয়েছে। রাজা নাটকেই কবি অঙ্ক-দৃষ্টের বদলে কেবল ১, ২, ৩ এইরূপ সংখ্যাচিহ্নের দ্বারা দৃশ্যবিভাগ করেছিলেন। ফাল্গুনীতে দৃশ্যবিভাগ আছে, কিন্তু তা একেবারেই নাট্যধর্মী নয়। মুক্তধারায় আগাগোড়া নাটক একই দৃষ্টে সংঘটিত। মুক্তধারার গানগুলির মধ্যে ভৈরবপন্থীদের ভৈরববন্দনা, উত্তরকূটবাসীর একটি যন্ত্র-বন্দনা ও বাউলের একটি গান ব্যতীত সমস্ত গানই ধনঞ্জয় বৈরাগীর। প্রায়শ্চিত্ত নাটকের ‘আরো আরো প্রভু’, ‘আমারে পাড়ায় পাড়ায় খেপিয়ে বেড়ায়’, ‘আমাকে যে বাঁধবে ধরে’, ‘সইল বলে রাখলে কারে’ এবং ‘আগুন আমার ভাই’ মুক্তধারাতেও আছে।

তাছাড়া ‘আমি কিরব না রে’ গানের রূপান্তর ‘ও তো আর কিরবে না রে’ গানটির কথা পূর্বেই বলা হয়েছে।

মুক্তধারা নাটকে ভৈরবপন্থীদের গান ‘জয় ভৈরব জয় শংকর’ এবং ‘তিমির-হৃদবিদারণ’ প্রকৃত পক্ষে একটি গান। নাটকে মুক্তধারার যন্ত্রবীধ ভাঙবার পরই একমাত্র ভৈরবপন্থীগণ গানটি সম্পূর্ণ গেয়ে গেছে এবং নাট্যযবনিকা পড়েছে। সমগ্র নাটকে ভৈরবপন্থীগণ খণ্ড খণ্ড ভাবে গানটি গেয়েছে, যেন অসমাপ্ত ভৈরব-উপাসনার ফলে একটি পদ আর একটি পদকে খুঁজে খুঁজে বেড়াচ্ছে। মুক্তধারা নাটকে এই ভৈরবপন্থীদের গান সমস্ত নাট্যদৃশ্যকে আচ্ছন্ন করে আছে। যন্ত্ররাজ বিভূতি পর্বতশৃঙ্গের উপর যন্ত্রের যে অভ্রভেদী মহিমা স্থাপন করেছেন, তা যেন ভৈরবের প্রতিস্পর্ধী—মহুগুশক্তির দেবদ্রোহী ঔদ্ধত্যে আকাশ যেন খণ্ডিত হয়ে আছে। এই শক্তি যে অতিরেক, তাব স্পর্ধিত প্রকৃতিবিরোধী ক্ষমতা যে ধ্বংস পড়বে, ভৈরবের ভয়ংকর প্রতাপে যন্ত্রের লেলিহান রসনার যে মৃত্যু ঘটবে, শংকরসেবীদের জলদগম্ভীর কণ্ঠনিঃসৃত ভৈরববন্দনা থেকে থেকে আসন্ন বিপ্লবে সংকেতের মত তা জানিয়ে দিচ্ছে এই গানের স্বরে। রুদ্র দেবতা শংকরের প্রতি কবির সাংগীতিক জীবনের ঐ নৈবেদ্য নিবেদিত হয়েছে—মুক্তধারার আগে ও পরে। ভৈরবপন্থীদের গান তারই অন্ততম। উত্তরকূট-নিবাসীগণ যন্ত্ররাজ বিভূতি ও তার নির্মিত যন্ত্রের সাফল্যে ভৈরবমন্দিরপ্রাঙ্গণে উৎসব করতে চলেছে, এই ঘটনার মধ্যে যেন একটি শ্লেষ আছে। এ যেন দেবতার বিরুদ্ধে মাহুয়ের তুষাজলহরণকারী দস্যুর উপাসনা, যন্ত্রের দানবীয় ক্ষমতাকে দেবতার নামে শোষণ করার অপচেষ্টা। সেই অপচেষ্টার বিরুদ্ধে দেবতার রোষ ধীরে ধীরে অলক্ষ্যে ঘনিষে উঠেছে, আকাশের রক্তাভা সেই রক্তের ললাটবহির পূর্বাভাস। সেই যে ভয়ংকর রুদ্র, যিনি মাহুয়ের সৃষ্ট প্রলয়সম্ভাবনাকে ধ্বংস করেন, সংশয় ভেদন করেন, বন্ধন ছেদন করেন, সংকট হরণ করেন, সেই তিমিরহৃদবিদারণ জলদগম্ভীর নিদারুণ শূলপাণির স্তবসংগীত দৃশ্যপটের সমস্ত কোলাহল-উত্তেজনাকে যেন থেকে থেকে এক অজ্ঞাত শিহরণে পূর্ণ করে তোলে। রক্তকরবী নাটকে আগাগোড়া যক্ষপুরীর ভীতিপ্রদ অন্ধকারে পেষণনিষ্কাশনের জন্ত পরিবেশে যেমন দূর থেকে শ্রামা মৃত্তিকার আনন্দময় সংগীত ‘পৌষ ভোদের ডাক দিয়েছে’ শোনা যায়, তেমনি এই ভৈরবসংগীত। রবীন্দ্রনাথ তাঁর নাটকে কোনো আবহসংগীতের নির্দেশ দেননি^{১৫}, কিন্তু ভৈরবপন্থীদের এই গান সেই আবহ-

সংগীতের মতই। যন্ত্ররাজ বিহুতিকে মাল্যভূষিত ও স্বাক্ষরিত করে উত্তরকূটের নাগরিকগণ যে যন্ত্রবন্দনাগীতি গেয়েছে, তাও এই নাটকের জন্ত বিশেষভাবে রচিত। এই গানের (নমো যন্ত্র নমো যন্ত্র) খনপিনক বাক্সম্পদ, সমাসজটিল শব্দের কঠিন গুরুভার, যান্ত্রিক সভ্যতার আরাধনে প্রযুক্ত অহংকৃত হৃদয়বৃত্তিহীন মাহুয়ের নিষ্ঠুরতা ও দান্তিকতাকে পরোক্ষভাবে উদ্ঘাটিত করে দেয়।

প্রায়শ্চিত্ত নাটকে ধনঞ্জয় বৈরাগী ছিল সহিষ্ণু প্রতিরোধের মূর্ত প্রতীক, তার কণ্ঠে গান অপমান-লাঞ্ছনার বিরুদ্ধে আত্মার ধিক্কৃত প্রতিবাদ হয়ে বেজে উঠেছিল। মুক্তধারা নাটকেও ধনঞ্জয় শিবতরাইয়ের লাহিত নির্ধাতিত মত্তশব্দের নীরব প্রতিবাদের অনুরূপ আদর্শ। ইতিমধ্যে ভারতবর্ষের স্বাধীনতা-আন্দোলনে মহাত্মা গান্ধীর অহিংস অসহযোগ আন্দোলনের তেজোদীপ্ত আবির্ভাব রবীন্দ্রনাথের সশ্রদ্ধ প্রশংসা অর্জন করেছিল। প্রায়শ্চিত্তে যে চরিত্র ছিল কবির আপন চিন্তের গভীরতা থেকে বিশ্বস্তভাবে উৎসারিত, পরবর্তী ভারত-ইতিহাস সেই বিশ্বাসকে সত্য করে তুলল। স্মরণ্য মুক্তধারায় ধনঞ্জয় কেবল আদর্শ নয়, কল্পনা বা স্বপ্ন নয়, ঐতিহাসিক বাস্তবতার পটভূমি হয়ে উঠেছে। তাই ধনঞ্জয়ের সংলাপ ও সংগীত, আবির্ভাব ও আন্দোলনের ভঙ্গিটি নাটকে আশ্চর্য গতি ও ছন্দ সঞ্চার করেছে। ধনঞ্জয়ের কণ্ঠে কবি যে কয়টি নূতন গান যোজনা করেছেন, তার সবগুলিই এই নূতন অহিংস প্রতিরোধের প্রত্যক্ষতা থেকে অনুপ্রেরণা সংগ্রহ করেছে। ধনঞ্জয়ের প্রথম গান ‘আমি মায়ের সাগর পাড়ি দেব’। নির্ভীক হৃদয়ের দুঃসাহস এবং সহিষ্ণুতার অনমনীয় বীৰ্য সঞ্চল করে মায়ের সমুদ্র পাড়ি দেওয়ার এই বীরোদাত্ত গর্জমান আহ্বান কেবল কবির স্বপ্নকল্পনা থেকে আগতে পারে না, একটি বিদ্যাদগ্ধ ব্যক্তিত্বের অরণিসংঘর্ষেই যেন এই গানখানি এমন বজ্রস্তনিত হয়ে উঠেছে। মহাত্মা গান্ধীকে বারবার কারারুদ্ধ করার জন্ত কবি ব্যথিত হয়েছিলেন। যেন সেই অপরাহৃত আত্মার পক্ষে অসম্ভাবিত বন্ধনকে তুচ্ছ করার জন্তই ধনঞ্জয়ের কণ্ঠে এই গান—

আমাকে যে বাঁধবে ধরে এই হবে যার সাধন,

সে কি অমনি হবে ?

আমার কাছে পড়লে বাঁধা সেই হবে মোর বাঁধন

সে কি অমনি হবে ?

প্রায়শ্চিত্তে ধনঞ্জয় কেবল কবিজীবনের একপ্রকার আদর্শেরই রূপক চরিত্র

ছিল, কিন্তু মুক্তধারা নাটকে চরিত্রটি ক্রমশ রাজনৈতিক দর্শনের প্রতিনিধি হয়ে উঠেছে। রাজা নাটকে রাজার সত্তা ছিল দ্বিবিধ। একদিকে তিনি অন্ধকারের অন্তর থেকে উৎসারিত আলো, পরমাত্মা, পরমপ্রিয় ঈশ্বর। অন্যদিকে তিনি রাষ্ট্রের সর্বময় কর্তা, আদর্শ শাসক, সর্বশক্তিমান নরপতি। এই সামাজিক-রাষ্ট্রিক রাজার স্বরূপ সম্পর্কেই ঠাকুরদা গেয়েছিলেন ‘আমরা সবাই রাজা আমাদের এই রাজার রাজত্বে’। আদর্শ রাষ্ট্রাধিপতি যে দেশের প্রজাগণকে গণতান্ত্রিক অধিকার ও স্বাধীন স্বাভাব্য দান করবেন, এ বিশ্বাস কবির সামাজিক চৈতন্যে দীর্ঘকাল জাগরুক ছিল। কিন্তু প্রথম মহাযুদ্ধের পর ভারতবর্ষের রাষ্ট্রীয় জীবনে সে বিশ্বাস ধূলিকীর্ণ মরীচিকায় পর্ববসিত হল। তাই ধনঞ্জয় বৈরাগীকে আবার নাটকে ফিরে আসতে হল, স্পর্ধার সঙ্গে বোষণা করতে হল—

“রাজত্ব একলা যদি রাজারই হয়, প্রজার না হয়, তাহলে সেই খোঁড়া রাজত্বের লাফানি দেখে তোরা চমকে উঠতে পারিস, কিন্তু দেবতার চোখে জল আসে। ওরে রাজার খাতিরেই রাজত্ব দাবি করতে হবে।”

তাই ধনঞ্জয়ের কণ্ঠে নতুন গান—

ভুলে যাই থেকে থেকে

তোমার আসন পরে বসাতে চাও

নাম আমাদের হৈকে হৈকে।

মুক্তধারা নাটকে ধনঞ্জয়ের গানগুলি সম্পর্কে আরও একটি তথ্য উল্লেখযোগ্য। প্রায়শ্চিত্ত ও মুক্তধারায় যে গানগুলি একই প্রকার (ঈষৎ ভাষা-ঘটিত পরিবর্তন ব্যতীত), সেইগুলি প্রায়শ্চিত্তে অথতিত গানরূপেই আছে অর্থাৎ ধনঞ্জয় সেগুলি প্রথম থেকে শেষ পর্যন্ত একটানাই গেয়ে গেছে। কিন্তু মুক্তধারায় সেই গানগুলির অন্তর্নিহিত তাৎপর্য আরও গভীর হয়ে উঠেছে, সংগীত এখানে সংলাপের সঙ্গে মিশে গেছে। এইজন্য ধনঞ্জয়ের দুই ছত্র গান, আর সেইসঙ্গে তার ব্যাখ্যান করা হয়েছে সংলাপের দ্বারা। ফলে মুক্তধারায় ধনঞ্জয়ের গান আরও মর্মভেদী এবং প্রসঙ্গনিষ্ঠ হয়ে উঠেছে। সংগীতের মধ্যবর্তী এই সংলাপগুলি কেবল সংলাপরূপে নয়, কবির স্বরচিত কাব্যগীতির স্বকীয় ভাবরূপেও আকর্ষণীয় হয়ে উঠেছে। দৃষ্টান্তস্বরূপ ‘আরো আরো প্রভু আরো আরো’ গানটির সংশ্লিষ্ট সংলাপ উদ্ধার করা যাক—

“ধনঞ্জয়।...তোদের চোখ রাঙিয়ে, তোদের গলা দিয়ে স্বর বেরোল না। একটু স্বর ধরিয়ে দেব ?”

গান

আরো আরো প্রভু আরো আরো

এমনি করেই মারো মারো ।

গুরে ভীতু, মার এড়াবার জগুই তোরা হয় মরতে নয় পালাতে থাকিস,
ছুটো একই কথা । ছুটোতেই পশুর দলে ভেড়ায়, পশুপতির দেখা মেলে না ।

লুকিয়ে থাকি আমি পালিয়ে বেড়াই

ভয়ে ভয়ে কেবল তোমায় এড়াই ;

যা কিছু আছে সব কাড়ো কাড়ো ।

দেখ বাবা, আমি মৃত্যুঞ্জয়ের সঙ্গে বোঝাপড়া করতে চলেছি । বলতে চাই,
মার আমার বাজে কিনা তুমি নিজে বাজিয়ে নাও । যে ডরে কিম্বা ডর দেখায়
তার বোঝা ঘাড়ে নিয়ে এগোতে পারব না ।

এবার যা করবার তা সারো সারো

আমিই হারি কিম্বা তুমিই হারো ।

হাটে ঘাটে বাটে করি খেলা

কেবল হেসে খেলে গেছে বেলা ;

দেখি কেমনে কাঁদাতে পারো ।”

৯

গীতাঞ্জলি পর্বে লিখিত রাজা নাটককে যেমন গীতাঞ্জলির নাট্যরূপ বলা হয়, ফান্তনী তেমনি বলাকার নাট্যরূপ । বলাকার মধ্যবর্তী পর্বেই ফান্তনী রচিত, ২০ ফান্তন ১৩২১ স্তব্ধে এই নাট্যরচনা সমাপ্ত হয় । বিশ্বজনীন গতির শিহরণে কবির প্রাণমন তখন উদ্দাম উধাও । তাকণ্যের প্রতি যৌবনের প্রতি কবির জয়তিলাস বলাকা কাব্যেই ঘোষিত হয়েছিল, ফান্তনীতে তাকেই নাট্যের স্বরে প্রতিষ্ঠিত করা হয়েছে মাত্র । বলাকার একটি কবিতায়, কবি লিখেছিলেন যে, তাঁর বহুদিনকার ভুলে-যাওয়া যৌবন পৌষের জীর্ণগজ বরাবর অবকাশে কবির কাছে আমন্ত্রণ পাঠাল, ‘উজ্জ্বল বসন্তের হাতে, অকস্মাৎ সংগীতের ইঙ্গিতের সাথে’ । সেই আমন্ত্রণের উত্তরেই কবি যেম তাঁর গানের লিপি প্রেরণ করলেন সেই ভুলে-যাওয়া যৌবনের কাছে, সেই লিপির নামই ফান্তনী ।

ফান্তনীর ‘গীতিভূমিকার গানগুলি ও সর্বশেষের উৎসবের গানটি একত্রে

বসন্তের পালা নামে নাটকের প্রবেশকল্পে এবং নাটক অংশটি ফাস্তনী নামে '১৩২১ সালের চৈত্র মাসের সবুজপত্র' প্রকাশিত হয়। তাতে ভূমিকাস্বরূপ, কবি বলেন, 'এই বসন্তের পালার গানগুলি তবুয়ার মত তাহারই মূল হ্রস্ব করটি ধরাইয়া দিতেছে।' ফাস্তনী রবীন্দ্রনাথের একটি বিচিত্র নাট্যসৃষ্টি। এই রচনার নাট্যবস্তুর গুরুত্ব কম, সংগীতের গুরুত্বই বেশি, অথচ এটি মায়ার খেলা-জাতীয় গীতিপ্রধান রচনা নয়। মায়ার খেলা আগাগোড়াই হ্রস্ব রচিত, পাত্রপাত্রী মানবচরিত্র, তাদের সংলাপ কেবল হ্রস্ব, বিষয়বস্তু প্রেম ও হৃদয়বৃত্তির সংঘাত। স্তবরাং মায়ার খেলা যথার্থই গীতিনাট্য। কিন্তু ফাস্তনীর নাট্য-ভাগ গড়ে রচিত, সেখানে মানবচরিত্রই পাত্রপাত্রী, কিন্তু তৎসঙ্গেও সেই নাট্যভাগ নাটকীয়তাহীন এবং চরিত্রগুলিও সেখানে স্ফুটতর নয়। তাদের আকৃতি আছে প্রকৃতি নেই, কথা আছে নাম নেই। আসলে এই অংশ যেন মূল নাটকের ভূমিকা মাত্র। কবি যেন কতকগুলি ব্যক্তি-আভাস দিয়ে একটি রূপক ব্যাখ্যা করেছেন। প্রত্যেক দৃশ্যের সঙ্গেই একটি পৃথক গীতিভূমিকা আছে, যাকে কেউ কেউ প্রোলোগ বলেছেন, সেই অংশগুলি কেবল কাব্যগীতি। কিন্তু তা কবির গান নয়, কয়েকটি প্রাকৃত বস্তু বা তত্ত্বের গীতিভূমিকা, যেমন প্রভাতাগত যৌবনের গান, বেণুবনের গান, ফুলস্ত গাছের গান। এইগুলি নৃত্যানির্ভর, সেখানেই এদের নাটকীয়তা। সব মিলিয়ে ফাস্তনীতে গানের প্রাধান্যই প্রতিষ্ঠিত হয়েছে। রাজা বা অচলায়তনে নাটক আছে, নাটকীয়তা আছে, তত্ত্ব আছে। গান সেখানে তত্ত্বকে ব্যাখ্যা করেছে, কিন্তু নাটকীয়তাকে লক্ষ্যন করে নয়, নাটকীয়তাকে গ্রহণ করেছে, প্রয়োজনমত নাটকীয়তার সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে মিশ্রিত হয়ে। ফাস্তনীতে নাট্যাভাস আছে, নাটক নেই। গান এ নাটকে রূপককে ব্যাখ্যা করেছে নাটকীয়তাকে অতিক্রম করে। ফাস্তনী প্রকৃতপক্ষে দুটি নাটক। একটি নাটক রাজা ও কবির, আর একটি মূল নাটক, চন্দ্রহাসের নাটক। এই অপরূপ পরিকল্পনা ফাস্তনীতেই স্বক হয়েছিল, পরবর্তী কয়েকটি গীতিপালায় পুনরায় কবি 'নাটকের মধ্যেই নাটক'ের রীতি গ্রহণ করেছেন। ফাস্তনীর সূচনা রাজোচ্চানে—রাজা, মন্ত্রী, প্রতিভূষণ ও কবির কথোপকথনে। পলিতকেশের আবির্ভাবে রাজ্যচিন্তা ও সামাজিক কর্তব্য থেকে পলাতক বৈরাগ্যপন্থী রাজা কেমন করে কবির দ্বারা প্রত্যাবৃত্ত হলেন এবং প্রৌঢ় বয়সের বাহ্যিক ভ্রান্তি সৃষ্টিয়ে প্রাণের অথও অজর লীলায় আত্মমগ্ন হলেন, এই নাটকে তাই বর্ণিত হয়েছে। সেই সূত্রেই

রাজার সমুখে অভিনীত হল কবির নূতন পালা—‘সেটা নাটক কি গ্রহসন কি প্রকরণ কি রূপক কি ভাণ’ বলা কঠিন। তার অর্থগ্রহণের প্রশ্ন ওঠে না, কারণ কবির ভাষায় তা ‘বীশির মত, বোঝবার জন্ত নয়, বাজবার জন্ত’। এতে তত্ত্বকথা নেই, এই রচনার মধ্যে কেবল “প্রাণ বলে উঠেছে স্বখে দুঃখে, কাজে বিগ্রামে, জন্মে মৃত্যুতে, জয়ে পরাজয়ে, লোকে লোকান্তরে, এই আমি আছি-র, জয়, জয় এই আনন্দময় আমি আছি-র জয়”। উক্ত পালাই ফাস্তনৌ যেখানে চিত্রপটের প্রয়োজন নেই, কেবল চিত্রপটের প্রয়োজন, শুধু স্বরের তুলি বুলিয়ে ছবি আঁকবার জন্ত। এই নাটকে গান আছে কিনা এই প্রশ্নের উত্তরে রাজসভার কবির উক্তিকে রবীন্দ্রনাথেরই আত্মসমর্থন বলে ধরে নিতে পারি। কবি জবাব দিয়েছেন—

“ই্যা মহারাজ, গানের চাবি দিয়েই এর এক একটি অঙ্কের দরজা খোলা হবে।

গানের বিষয়টা কী ?

শীতের বস্ত্রহরণ।

এ তো কোনো পুরাণে পড়া যিনি

বিশ্বপুরাণে এই গীতের পালা আছে। ঋতুর নাট্যে বৎসরে বৎসরে শীত বুড়োটার ছদ্মবেশ খসিয়ে তার বসন্তরূপ প্রকাশ করা হয়, দেখি পুরাতনটাই নতুন।

এতো গেল গানের কথা, বাকিটা ?

বাকিটা প্রাণের কথা।...

তোমার গানের বিষয় আর তোমার নাট্যের বিষয়টা আলাদা নাকি ?

না মহারাজ—বিশ্বের মধ্যে বসন্তের যে লীলা চলছে আমাদের প্রাণের মধ্যে যৌবনের সেই একই লীলা। বিশ্বকবির সেই গীতিকাযা থেকেই তো ভাব চুরি করেছি।”

ফাস্তনৌ নাটকের চরিত্র সম্পর্কে মহারাজ ও কবির এই সংলাপই আলোক-প্রদর্শক এবং সংগীত এই নাটকে কতখানি গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা অবলম্বন করেছে তার প্রমাণ। ফাস্তনৌর সংগীতগুলির নাট্যানির্দেশ এইরূপ—

সূচনা রাজোচ্চান কবি পথ দিয়ে কে যায় গো চলে
‘১ম দৃশ্যের গীতিভূমিকা বেণুবনের গান ওগো দখিন হাওয়া ও পখিক হাওয়া

(নবীনের আবির্ভাব)

পাখির নীড় আকাশ আমার ভরল আলোয়
ফুলস্ব গাছ ওগো নদী আপন বেগে

১ম দৃশ্য পথ

যুবকদল ওরে ভাই ফাগুন লেগেছে বনে বনে
মোদের যেমন খেলা তেমনি যে কাজ
যুবকদল ও সর্দার আমাদের পাকবে না চুল
আমাদের ভয় কাহারে

২য় দৃশ্যের গীতিভূমিকা

দুরন্ত প্রাণ আমরা খুঁজি খেলার সাথী
(প্রবীণের দ্বিধা) শীতের বিদায়গান ছাড় গো তোরা ছাড় গো
নবযৌবনের গান আমরা নূতন প্রাণের চর
উদ্ভাস্ত শীতের গান ছাড় গো আমায় ছাড় গো

২য় দৃশ্য

যুবকদল ও চন্দ্রহাস আমাদের খেপিষে বেড়ায় যে
চলি গো চলি গো
ভালমানুষ নই রে মোরা

৩য় দৃশ্যের গীতিভূমিকা

বসন্তের হাসির গান ওর ভাব দেখে যে পায় হাসি
(প্রবীণের পরাভব) আসন্ন মিলনের গান আর নাই যে দেরি

৩য় দৃশ্য

যুবকদল মোরা চলব না
বাউল ধীরে বন্ধু ধীরে ধীরে

৪র্থ দৃশ্যের গীতিভূমিকা

প্রত্যাগত যৌবনের জয় বিদায় নিষে গিয়েছিলেম
(নবীনের জয়) নতুন আশার গান এই কথাটাই ছিলেম ভুলে
বোঝাপড়ার গান এবার তো যৌবনের কাছে
নবীন রূপের গান এতদিন যে বসেছিলেম

৪র্থ দৃশ্য

যুবক দল তুই ফেলে এসেছিস কারে মন
বাউল আমি যাব না গো অমনি চলে
সবাই যারে সব দিতেছে
বসন্তে ফুল গাঁথল আমার
যুবকদল চোখের আলোয় দেখেছিলেম
বাউল হবে জয় হবে জয়
তোমায় নতুন করে পাব বলেই
সমবেত্ত উৎসবের গান আয় রে তবে মাত রে সত্য

সম্পূর্ণ গীতিনাট্য মায়ার খেলা ছাড়া ফাস্তনীৰ মত এত বেশিসংখ্যক সংগীত পূৰ্ববর্তী অল্প কোন নাটকেই নেই। অথচ নাট্যবস্তু ও প্রতি দৃষ্টের স্বতন্ত্র গীতিভূমিকার অভিনব বৈচিত্র্যের জগৎ সংগীত এই নাটককে ক্লাস্ত করে না বরং গানের চাবি দিয়ে নাটকের আভ্যন্তর দ্বারগুলি বিচিত্রভাবে উদ্ঘাটিত হয়ে যায়। গীতিভূমিকা বাদ দিলে নাট্যাংশের চরিত্র যুবকদল, চন্দ্রহাস, সর্দার, বাউল, কোটাল, মাঝি, দাদা, কলু ইত্যাদি। এদের মধ্যে কঠে গান কেবল যুবকদের^{১৬} ও বাউলের^{১৭} কারণ—তারাই এই নাটকে নবযৌবনের প্রতীক, সত্যের প্রতিনিধি। এই নাটকে নবযৌবনের দল কবির ভাষায় সেই ‘আমি আছি-র’ দল, যারা শীত বুড়োকে খুঁজতে বেরিয়েছে। তাদের চলার বেগে পথের বন্ধন খসে যায়, তাদের অমিত উৎসাহে জরার শাসন লোপ পায়। তারা অবিবেচক, তারা নবীন, সবুজ। তারা যৌবনের আবাহনী গায়— ‘ওরে ভাই ফাগুন লেগেছে বনে বনে’। তারা দুরন্ত, দুবিনীত, প্রমত্ত, তারা অশান্ত কাঁচা। সংসার তাদের কাছে কারাপ্রাচীর তুলে ধরে না, পথ তাদের আমন্ত্রণলিপি পাঠায়। তারা কর্মচক্রে পিষ্ট নয়, ক্রীড়া ও কর্ম তাদের কাছে অভিন্ন বলেই তাদের গান— ‘মোদের যেমন খেলা তেমনি যে কাজ জানিসনে কি ভাই।’

ক্ষণিকা কাব্যে কবি একদিন আপনার পলিতকেশ সন্তোষ সকলের সঙ্গে সমবয়সিদের দাবি জানিয়েছিলেন। ফাস্তনী নাটকের সূচনাংশে মহারাজ আপনার সন্তোষক দুইগুচ্ছ স্তব্রকেশের জগৎ বিশ্ব-বৈরাগ্য অলুভব করে বিমর্ষ হয়েছিলেন বলেই কবিশেখর তাঁকে ছন্দ-বার্ধক্যের আবরণনিম্নে চিরযৌবনের রহস্যলীলা দেখাতে ডাক দিয়েছেন। নবযৌবনের দল সেই চিরযৌবনের রহস্য গানে প্রকাশ করে—

আমাদের পাকবে না চুল গো মোদের পাকবে না চুল,

আমাদের ঝরবে না ফুল গো মোদের ঝরবে না ফুল।

নবযৌবনের কঠের গানগুলির মধ্য দিয়ে এইভাবেই কবি তারুণ্যের বন্দনা করেছেন। ‘আমাদের ভয় কাহারে,’ ‘আমাদের খেপিয়ে বেড়ায় যে,’ ‘চলি গো চলি গো যাই গো চলে,’ ‘ভালমানুষ নই রে মোরা,’ ‘আয় রে সবে মাত রে সবে আনন্দে’ এই গানগুলি ফাস্তনীৰ কবির যৌবনবন্দনাগীতি। এই গানগুলির সঙ্গে সবুজপত্রে, সবুজের অভিযান কবিতার যৌবন-দর্শনের ঘনিষ্ঠ যোগ আছে। অচলায়তনের পঞ্চকণ্ড ছিল এই যৌবনেরই প্রতিনিধি, যদিও অচলায়তন আরও পূর্বের রচনা বলে যৌবনের রহস্যলীলা কবির কাছে এত

স্ট হয়ে ওঠেনি। সবুজপত্রের প্রথম সংখ্যায় প্রকাশিত ‘বিবেচনা ও অবিবেচনা’ প্রবন্ধে কবি লিখেছিলেন—

“যাঁহারা দেশকে ঠাণ্ডা করিয়া রাখিয়াছিলেন, তাঁহারা অনেকদিন একাধিপত্য করিয়াছেন।...কিন্তু দেশের নবযৌবনকে তাঁহারা আর নির্বাসিত করিয়া রাখিতে পারিবেন না। তাঁহারা চণ্ডীমণ্ডপে বসিয়া থাকুন, আর বাকি সবাই পথে ঘাটে বাহির হইয়া পড়ুক। সেখানে তারুণ্যের জয় হউক। তাহার পায়ের তলায় জ্বল মরিয়া যাক, জ্বাল সরিয়া যাক, কাঁটা দলিয়া যাক, পথ খোলসা হউক, তাহার অবিবেচনার উদ্ধৃত বেগে অশাধ্যসাধন হইতে থাক।” (কালান্তরে সংকলিত)

ফাস্কানীর নবযৌবনের গানগুলি এই তারুণ্যের গান। মূলত ফাস্কানীতে চরিত্রের কণ্ঠে যোজিত হলেও এইগুলি কবি রবীন্দ্রনাথেরই কবিত্ববিশ্বাস থেকে উৎসারিত। তাই এগুলি আত্মভাবমূলক, নাটকীয় নয়।

গীতিভূমিকার গানগুলি আসলে ঋতুসংগীত। কবি নানাভাবে বসন্তের স্মৃতিগীতি রচনা করেছেন। বসন্তের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের যেন নবপরিচয় ঘটেছে ফাস্কানী রচনাকালেই। জীবনের ক্ষেত্রে যার নাম যৌবন, ঋতুর ক্ষেত্রে তাই বসন্ত—“বিশ্বের মধ্যে বসন্তের যে লীলা চলেছে আমাদের প্রাণের মধ্যে যৌবনের সেই একই লীলা। বিশ্বকবির সেই গীতিকাব্য থেকেই তো ভাব চুরি করেছে”—স্মরণার্থে মহারাজের নিকট কবিশেখরকথিত এই মন্তব্য রবীন্দ্রনাথের বসন্তবন্দনাগানগুলির পরিচয়পত্র। ফাস্কানীর ঋতুগীতগুলির বৈশিষ্ট্য কবি স্বয়ং তাঁর গানগুলির বিষয়-শিরোনামায় দান করেছেন। বেণুবনের গান, পাখির নীড়ের গান, ফুলস্ত গাছের গান, শীতের গান, আসন্ন মিলনের গান, প্রত্যাগত যৌবনের গান, নূতন আশার গান, বোঝাপড়ার গান, নবীন রূপের গান—এই সকল বিষয়ভেদে গানগুলির বৈচিত্র্য সম্পাদিত হয়েছে মাত্র, অন্ত্যায় সবগুলিই ঋতুগীতি। অন্ত্যায় গানের মধ্যে বাউলের গানগুলিতে ঋতু বৈচিত্র্য আছে। ফাস্কানী নাটকে বাউল একটি নূতন ধরনের চরিত্র। বাউল সম্প্রদায়ের সঙ্গে এর কোনো সম্পর্ক নেই। বাউলের গানগুলিও তাই বাউল সুরে রচিত হয়নি। তবে বাউলের সহজিয়া জীবনাদর্শের সঙ্গে কবির সত্যসন্ধতা মিশিয়ে এই বাউল চরিত্রের সৃষ্টি—হয়ত কবির আত্মিক প্রতিনিধিত্বের প্রয়োজনেও। বাউলের গানেই ফাস্কানী নাটকের মর্মবাণীটি অপ্রাণ্ডভাবে বেজেছে—

তোমায় নতুন করে পাব বলে

হারাই ক্ষণে ক্ষণ

ও মোর ভালবাসার ধন ।

রবীন্দ্রনাথের কাব্যের সঙ্গে নাটকের, সংগীতের সঙ্গে কাব্যের যে ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক আছে, বলাকার সঙ্গে ফাল্গুনীর অন্তরঙ্গ তুলনাস্থল্যেই তা প্রমাণিত হবে । বলাকা কাব্যে যা কবিতায় বলা হয়েছে, ফাল্গুনীতে তাই সংগীতে ও ছন্দনাট্যে প্রকাশিত হয়েছে । সংগীতই ফাল্গুনীতে প্রধান, সেই সংগীতকে কেবল নাট্য-কথার ক্ষেত্রে বেঁধে রাখা হয়েছে । ১৩২১এর ফাল্গুনের মধ্যে ফাল্গুনী রচনা সমাপ্ত হয়, তার মধ্যে বলাকার প্রথম ৩৩টি কবিতা রচিত হয়ে গেছে । বলাকার কবিতাগুলি বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে তার মধ্যে দুটি মুখ্য স্তর আছে, একটি নিখিল বিশ্বের ধাবমানতা ও গতিবাদ এবং আর একটি যৌবনের চিরঞ্জীবতা—গভীরভাবে এই দুটির মধ্যে এক সূক্ষ্ম সামঞ্জস্য আছে । পঞ্চাশোর্ধ প্রবীণ কবি সহসা যৌবনের প্রতি এমন আসক্ত হয়ে পড়লেন কেন, তার কারণ অসুস্থ্যমান করা কঠিন নয় । বলাকা কাব্যরচনাকালে কবি যেন তাঁর হারানো যৌবনকে ফিরে পেয়েছেন । কেবল যৌবন নয়, সেই সঙ্গে যৌবনের প্রেমকেও নতুন ভাবে আবিষ্কার করেছেন । কিন্তু মৃত্যুর মধ্য দিয়ে সেই প্রেম তাঁর কাছে অবিনশ্বর হয়ে দেখা দিয়েছে, তাই কবি মৃত্যুকে অস্বীকার করে সেই বিগত প্রেমকেই চিরন্তন করে অল্পভব করেছেন । সবুজের অভিযান কবিতায় কবি সামাজিক জীবনে কিছুটা অন্তরের তাগিদে, হয়ত বা কিছুটা কর্তব্যের অহুরোধে, যৌবনের প্রতি আশীর্বাদ দান করেছিলেন । তার কিছুদিন পরে বিশ্বতপ্রাণ প্রিয়জনের ছবি দেখে কবির লুপ্তযৌবন সহসা অসীম শ্রুতি নিয়ে কবিকে বিচলিত করল । বিশ্বতীর ধূসর যবনিকা সহসা খসে পড়ল, অপরাধ পুলকে কবি অল্পভব করলেন, ‘ভুলে থাকো না সে তো ভোলা’ । এই অভিজ্ঞতা একটি কাব্যসংগীতেও বেদনাময় ভাষায় প্রকাশিত—

দিনে দিনে কঠিন হল কখন বুকের তল

ভেবেছিলাম ঝরবে না আর আমার চোখের জল ।

হঠাৎ দেখা পথের মাঝে কারা তখন থামে না যে—

ভোলার তলে তলে ছিল অশ্রুজলের খেলা ।

প্রৌঢ়তার জীর্ণ প্রান্তরে অকালবসন্তের এ কৌ সমারোহ ! কার্তিক মাসের এক হেমন্তকরণ নিশীথে ছবি কবিতার মধ্য দিয়ে যে প্রগল্ভ বিশ্বের সূচনা

হল, পৌষ মাসে স্বপ্নে তাকে আরও সম্পূর্ণ করে জানলেন। বলাকার ১৩ সংখ্যক কবিতাটি ছবি কবিতারই উপসংহার এবং যেন ফাস্তুনীর অল্পলিখিত ভূমিকা। বহুদিনকার ভুলে-যাওয়া যৌবনের যে পত্র উচ্ছ্বল বসন্তের হাত দিয়ে অকস্মাৎ ‘সংগীতের ইঙ্গিতের সাথে’ কবির প্রোঢ় বর্তমানের ঠিকানায় এসে পড়ল, সেই পত্রই যেন ফাস্তুনী, সেই ‘সংগীতের ইঙ্গিত’ই ফাস্তুনীতে বসন্তের অভিযানে পরিণত হল : কবির চেতন-মনের গভীরতম স্তরে এই বিশ্বাস ভূপ্রোথিত হল যে—

“জরা মৃত্যুর আক্রমণ চারদিকেই দিনরাত চলেছে, তবুও বিশ্বের চিরনবীনতা নিঃশেষ হল না। ফ্যাকটস্‌এর দিকে দেখি জরা মৃত্যু, টুথের দিকে দেখি অক্ষয় জীবন যৌবন। শীতের মধ্যে এসে যে-মুহূর্তে বনের সমস্ত ঋষি দেউলে হল বলে মনে হল সেই মুহূর্তেই বসন্তের অসীম সমারোহ বনে বনে ব্যাপ্ত হয়ে পড়ল। জরাকে, মৃত্যুক ধরে রাখতে গেলেই দেখি, সে আপন ছদ্মবেশ ঘুচিয়ে প্রাণের জয়পতাকা উড়িয়ে দাঁড়ায। পিছনদিক থেকে যেটাকে জরা বলে মনে হয়, সামনের দিক থেকে সেইটেকেই দেখি যৌবন।...”

বিশ্বপ্রকৃতির মধ্যে প্রতি ফাস্তুনে চিরপুরাতন এই যে চিরনূতন হয়ে জন্মাচ্ছে, মানুষপ্রকৃতির মধ্যেও পুরাতনের সেই লীলা চলছে। প্রাণশক্তিই মৃত্যুর ভিতর দিয়ে আপনাকে বারে বারে নূতন করে উপলব্ধি করছে। যা চিরকালই আছে তাকে কালে কালে হারিয়ে হারিয়ে না যদি পাওয়া যায় তবে তার উপলব্ধিই থাকে না”।^{১৮}

এই তত্ত্ব একদিকে ছবি কবিতার, অণু দিকে ফাস্তুনী নাটকেরও রূপক : এই তত্ত্বই ফাস্তুনীর বাউলের মুখে শোনা যায়—

তোমায় নতুন করে পাব বলে হারাই ক্ষণে-ক্ষণ

ও মোর ভালবাসার ধন।

দেখা দেবে বলে তুমি হও যে অদর্শন

ও মোর ভালবাসার ধন।

ওগো তুমি নও আড়ালের, তুমি আমার চিরকালের

ক্ষণকালের লীলার স্রোতে হও যে নিমগন

ও মোর ভালবাসার ধন।

আমি তোমায় যখন খুঁজে ফিরি ভয়ে কাঁপে মন

প্রেমে আমার ঢেউ লাগে তখন।

তোমার শেষ নাহি তাই শূন্য সেজে শেষ করে দাও আপনাকে যে,
 ঐ হালি রে দেয় ধূয়ে মোর বিরহের রোদন
 ও মোর ভালবাসার ধন ।

বলাকার ১৩, ২৫ ও ২৬ সংখ্যক কবিতায় এই প্রত্যাগত যৌবনের কথা বারবার বলা হয়েছে। মনের মধ্যে যখন যৌবনের এই প্রত্যাবর্তনের পালা, বাইরের প্রকৃতির দিকে চেয়ে দেখলেন, জীর্ণ জরাতুর শীতের বস্ত্রাঞ্চল ভেদ করে বসন্তের পল্লবসমারোহ, শিমূলপলাশের কানাকানি, ঠিক একই ভাবে ফাস্তনের সচল আবির্ভাব। আপনার প্রত্যাবৃত্ত যৌবন বসন্তের চির-আবির্ভাবের সঙ্গে একাত্ম হয়ে গেল, ধীরে ধীরে তা কবির দার্শনিক মনের প্রকোষ্ঠে তত্ত্ব হয়ে গেল। তারপর তত্ত্ব হল কবিতা, কবিতা থেকে নাটক, গল্প, প্রবন্ধ। সেই প্রবন্ধের নাম ‘বিবেচনা ও অবিবেচনা,’ নাটকের নাম ফাস্তনমী, গল্পের নাম ‘হালদারগোষ্ঠী’, কবিতার নাম বলাকা। সর্বত্রই যৌবনের বন্দনা আর সে যৌবনের উৎস কবির ভুলে-যাওয়া যৌবনের জাগরণ। এই তত্ত্বই ফাস্তনীর তত্ত্ব, বা চতুর্থ দৃশ্যের গীতভূমিকায় নতুন আশার গান হয়ে দেখা দিয়েছে—

এই কথাটাই ছিলেম ভুলে—

মিলব আবার সবার সাথে ফাস্তনের এই ফুলে ফুলে।^{১২}

১০

রূপান্তর, পাঠান্তর, আঙ্গিক-পরিবর্তনের মধ্যে দিয়ে শিল্পরূপের ক্রমপরিণতির সাধনার্থ শিল্পীর আত্মস্বরূপের কোনো নিগূঢ় ইতিহাস জানা যায় কিনা, এই বিষয়ে সাহিত্যসমালোচনায় সম্প্রতি নানাপ্রকার বিচারবিশ্লেষণ হয়েছে। রবীন্দ্রনাথের নাট্যরচনার ইতিহাসে এইরূপ রূপান্তরের বহু বিচিত্র উদাহরণ পাওয়া যায়। তাঁর নাট্যকার জীবনের ধারাবাহিকতায় এই রূপান্তরীকরণের ভূমিকা মৌলিক অপেক্ষা কম নয়। বহু নাটককে তিনি নাট্যরচনার অপেক্ষাকৃত দূরত্বে স্থাপন করে এমন কিছু অপূর্ণতার সন্ধান পেয়েছিলেন, যার ফলে সেইগুলির পুনর্লিখন অনিবার্য হয়ে পড়েছিল। অধিকাংশ সময় এই পরিবর্তন অভিনয়ের প্রত্যক্ষ প্রয়োজনে বলে ঘোষিত হলেও প্রথম রচনার অভিনয়গত ত্রুটি বা অসম্পূর্ণতা প্রমাণিত হয়নি। রচনাগত উৎকর্ষকেও সর্বদা চূড়ান্ত বলে গ্রহণ করতে অনেক দ্বিধাগ্রস্ত হবেন, কারণ প্রায়শই রূপান্তরিত

রচনার চেয়ে প্রথম সৃষ্টির উৎকর্ষ অবিসংবাদিত বলে মনে হয়েছে। তা ছাড়া রূপান্তরের পরে নাটকের রূপ-রস এমনই পরিবর্তিত হয়েছে যে কোনো কোনো ক্ষেত্রে সেগুলির স্বতন্ত্র নাট্যরূপ স্বীকার করে উভয় রচনাকেই কবি রক্ষা করেছেন।

রবীন্দ্রনাট্যের এই রূপবদলের স্বভাববর্ষ ও চরিত্র অধুনা আমাদের আলোচ্য নয়, কিন্তু এই নাট্যরূপান্তরে সংগীতযাতিত যে সকল পরিবর্তন অনিবার্যভাবে দেখা দেয় সেইগুলির ঈষৎ পর্যালোচনার প্রয়োজন। ফাল্গুনী (প্রকাশ ১৩২২) থেকে মুক্তধারা (প্রকাশ ১৩২৯) রচনা পর্যন্ত মধ্যবর্তী সময়ে রবীন্দ্রনাথের সৃষ্টিকর্মে অভিনব মৌলিক বা চমকপ্রদ রচনা প্রায় অল্পপরিমিত বলেই হয়ত এই সময় কবি তাঁর পূর্বতন রচনাগুলিকেই মাজাঘষার কাজে লেগেছিলেন। এরই মধ্যে তিনটি নাটককে পরিবর্তিত করে তিনটি প্রায় স্বতন্ত্র নাটক লেখা হয়। অচলায়তনকে সংস্কার করে গুরু, রাজাকে পরিমার্জিত করে অরূপরতন এবং শারদোৎসব অবলম্বনে ঋণশোধ এই মধ্যবর্তী সময়েরই নাট্যকৃতি।

১৩২৪এর ১লা ফাল্গুন গুরু নাটকটি লেখা হয়। এটি অচলায়তনের সহজ অভিনয়যোগ্য লঘুতর ও কিঞ্চিৎ রূপান্তরিত সংস্করণ। এই রূপান্তর-কার্যে অচলায়তনের বহু গানই বর্জিত হয়েছে এবং 'ভেঙেছ দুয়ার এসেছ জ্যোতির্ময়' গীতালি থেকে গৃহীত এই গানটি চতুর্থ দৃশ্বে সমবেত কণ্ঠে নূতন সংযোজিত হয়েছে। অন্যান্য গান চরিত্রানুযায়ী যথাযথই আছে। গুরু নাটক স্বভাববর্ষে বস্তুবো অচলায়তনকে অতিক্রম করে যায়নি, কেবল তার সংক্ষিপ্ত সংস্করণ মাত্র। অভিনয়তায় সংহত হলেও অচলায়তনের যাবতীয় গান যেহেতু এই নাটকে নেই, সেই জন্য এর ব্যঙ্গনাশক্তিও সীমাবদ্ধ। শোণপাণ্ডুর দল এই নাটকে হয়েছে বুনক। এই নাটকে পঞ্চকের কণ্ঠে দুটি গান পঞ্চকের সমস্ত অস্তিত্বকে বিচলিত করে দিয়েছে। অশান্তির আঘাতে যার চিন্তাবীণা বেজে উঠত, যার বিদ্রোহ উল্লাস কারাগ্রাচীরে ছিট্র দিয়ে সংগীতের মত প্রবাহিত হত, কবি যেন তার কণ্ঠের গান কেড়ে নিয়ে তাকে একটি নিজস্ব তত্ত্বমাত্রে পরিণত করেছেন।

অরূপরতন (ভূমিকার তারিখ মাঘ ১৩২৬) গুরুর মতই সংক্ষেপিত, অভিনয়-সৌজন্যে পরিবর্তিত সংস্করণ। তবে প্রচলিত অরূপরতনটি ১৩৪২ সালে স্ববিকর্তৃক দ্বিতীয়বার পরিবর্তনের ফল। মোটের উপর রাজার সঙ্গে অরূপরতনের তত্ত্বগত পরিবর্তন ঘটেনি, কারণ অরূপরতনের ভূমিকায় উল্লিখিত কবিমন্তব্য

রাজা নাটকের ক্ষেত্রেও প্রযুক্ত হয়ে থাকে। তবে সংগীতের ক্ষেত্রে অরূপরতন ও রাজার মধ্যে ব্যবধান আছে। রাজা অপেক্ষা অরূপরতনে সংকেতিক নাটকের (রবীন্দ্রনাথের ভাষায় ‘নাট্যরূপক’) বৈশিষ্ট্য আরও স্পষ্টতর ভাবে সংগীতের মধ্য দিয়ে আভাসিত হয়েছে। রাজা নাটকের গানগুলি অরূপরতনে থাকলেও কোনো কোনো ক্ষেত্রে এই নাটকে সংগীত-পরিবেশনে চরিত্রের পরিবর্তন ঘটেছে। এই নাটকের জন্ম কবি কয়েকটি নতুন গান রচনা করে দিয়েছেন। এইগুলির মধ্যে প্রস্তাবনা গান (বা থিম মিউজিক) ‘চোখ যে ওদের ছুটে চলে গো’ এবং নাট্যশেষের ‘অরূপবীণা রূপের আড়ালে লুকিয়ে বাজে’ গান দুটি যেন এই নাট্যবস্তুর নির্ধারিত-সৌরভ। গীতাঞ্জলির একাধিক গানেই এই নতুন নামকরণের পূর্বাভাস নিহিত ছিল।^{৭০} সেই অরূপতত্ত্বটিকেই গানের সুরে নতুন করে বললেন এই নাটকের প্রস্তাবনায়—

আমায় তোরা ডাকিস নারে—

আমি যাব খেয়ার ঘাটে অরূপ-রসের পারাবারে।

উদাস হাওয়া লাগে পালে পারের পানে যাবার কালে

চোখ দুটোরে ডুবিয়ে যাব অকূল স্বধা-সাগর-তলে গো।

‘রূপসাগরে ডুব দিয়েছি’ গীতাঞ্জলির এই গানে কবি জীর্ণতরী বেয়ে খেয়াপার করা অপেক্ষা অরূপরতনের প্রত্যাশায় রূপসাগরে স্বধায় তলিয়ে গিয়ে অমর হবার প্রার্থনা করেছিলেন। ‘চোখ যে ওদের ছুটে চলে গো’ গানে সেই ‘অরূপ-রসের পারাবারে’র তীরে উত্তীর্ণ হয়েছেন, কিন্তু এই একটি মাত্র উদ্দেশ্য নিয়ে যে, ‘চোখ দুটোরে ডুবিয়ে যাব অকূল স্বধা-সাগর তলে’। ‘রূপসাগরে ডুব দিয়েছি’ গানেই কবি গেয়েছিলেন—

যে গান কানে যায় না শোনা সে গান যেখায় নিত্য বাজে

প্রাণের বীণা নিয়ে যাব সেই অতলের সভা-মাঝে।

চিরদিনের সুরটি বেঁধে শেষ গানে তার কান্না কেঁদে

নীরব যিনি তাঁহার পায়ে নীরব বীণা দিব ধরি।

সেই বীণার রূপক পুনরায় ‘অরূপবীণা রূপের আড়ালে’ গানে ব্যবহৃত হয়েছে। অরূপবীণায় যে সুর বাজে তাও বড়ই স্পষ্ট বড়ই অনির্বচনীয়, সেও যে গান কানে যায় না শোনার মত। সেই সুর সম্পর্কে কবি বলেছেন—

ভুবন আমার ভরিল সুরে ভেদ ঘুচে যায় নিকটে দূরে

সেই রাগিণী লেগেছে আমার সকল কাজে।

অরুণরতনের শেষ দৃষ্ট ঠাকুরদা বলেছেন, “আমাদের রাজ্যটির নিজের নাকি রূপের সম্পর্ক নেই, তাই তো বিচিত্র রূপ সে এত ভালবাসে। এই রূপই তো তার বন্ধের অলংকার। সেই রূপ আপন গর্বের আবরণ ঘুটিয়ে দিয়েছে— আজ আমার রাজ্যের ঘরে কী সুরে যে এতক্ষণে বীণা বেজে উঠেছে, তাই শোনবার জন্ত প্রাণটা ছটফট করছে।” সেই সুরভূষ্ণার কথাই কবি বললেন তাঁর গানে—

হাতে-পাওয়ার চোখে চাওয়ার সকল বাঁধন

গেল কেটে আজ সফল হল সকল কাঁদন।

স্বরের রসে হারিয়ে যাওয়া সেই তো দেখা সেই তো পাওয়া,

বিরহমিলন মিলে গেল আজ সমান সাজে।

রাজা নাটকে রাজ্যের কণ্ঠে দুটি, স্বদর্শনার একটি এবং স্বরঙ্গমার মোট আটটি গান ছিল, কিন্তু অরুণরতনে রাজা ও স্বদর্শনার গান বর্জিত হয়েছে। এখানে স্বরঙ্গমার গানই সর্বাধিক, মোট এগারোটি। রাজা নাটকে রাজ্যের কণ্ঠের গান ‘খোলো খোলো দ্বার’, ‘আমি রূপে তোমায় ভোলাব না’, অরুণরতনে স্বরঙ্গমার গানে পরিণত হয়েছে। তাছাড়া পুরাতন গান বর্জিত ও নূতন গান সন্নিবিষ্ট হয়েছে। নূতন গানের মধ্যে ‘পথের সাধি নমি বারবার’, ‘আমার আর হবে না দেরি’, ‘ওগো আমার প্রাণের ঠাকুর’ এই গানগুলি ইতিপূর্বেই গীতালিতে প্রকাশিত হয়েছিল। ‘কার হাতে এই মালা তোমার পাঠালে’ গীতিমাল্যের গান। ‘আমার জীর্ণ পাতা যাবার বেলায়’ ১৩২৬ সালে কবির জন্মদিন উপলক্ষে রচিত হয়।

রাজা অপেক্ষা অরুণরতনে স্বরঙ্গমার ভূমিকা মুখ্যতর, তাই তার কণ্ঠে সংগীতের বাহুল্য ঘটেছে। অরুণরতনের সূচনায় স্বরঙ্গমাকে ডেকে স্বদর্শনা বলেছে—

“তোমার এখানে আকাশে যেন অর্ঘ্য সাজানো, যেন শিশিরধোওয়া সকালবেলার স্পর্শ। তুমি এখানকার বাতাসে কী ছিটিয়ে দিয়েছ বলে দেখি।

স্বরঙ্গমা। স্বর ছিটিয়েছি।”

এই কারণেই রাজা অপেক্ষা অরুণরতনে স্বরঙ্গমার কণ্ঠে ক্ষণে ক্ষণে স্বরের প্রবাহ উচ্ছলিত হয়, অঙ্ককারের অন্তর থেকে গানের শিখার দ্ব্যতি বলসে ওঠে তার কণ্ঠে। স্বরঙ্গমার নূতন গানগুলির আলোচনা করলে দেখা যায়

‘আমি যখন ছিলাম অন্ধ’ এই গানের ভিতর দিয়ে স্বন্দ-সংঘাত আঘাত-প্রত্যঘাতের দ্বারা স্বরঙ্গমার অন্তরে রাজার স্বরূপ উপলব্ধি হয়েছে। ‘প্রভু বলো বলো কবে’ গানটিতে আত্মনিবেদনের দ্বারা স্বরঙ্গমা তার প্রভুস্বরূপ রাজার চরণে আপনাকে সমর্পিত করেছে। ‘খোলো খোলো দ্বার’ গানটি রাজা নাটকে রাজার কণ্ঠে ছিল, কিন্তু অরূপরতনে স্বরঙ্গমার কণ্ঠে যোজিত। প্রথমোক্ত নাটকে গানটির বিষয় ছিল ভক্তের হৃদয়পুরে জগদীশ্বরের প্রবেশাকৃতি। অরূপরতনে এই ভাবটিকে বিপরীত দিক থেকে দেখা হয়েছে, অর্থাৎ প্রেমিক প্রভুর জগৎ বাসকসজ্জিকা ভক্তের প্রতীক্ষা ও আহ্বান, কিন্তু যেহেতু স্বদর্শনার ধারণা ‘আমি তো মনে করি যে ডাকছি, কিন্তু সাড়া পাইনে, বোধ হয় ডাকতে জানি নে’—তাই স্বরঙ্গমা এখানে নিরপেক্ষভাবে রানীর হয়ে রাজাকে আহ্বান জানিয়েছে। অবশ্য নাটকে স্বরঙ্গমার ভূমিকা অতুযায়ী এ আহ্বান কেবল স্বদর্শনার নয়, স্বরঙ্গমারও। রাজা নাটকে যেহেতু স্বরঙ্গমা ‘দাসীভাবে রাজাকে ভজনা করিবাছে’ এবং ‘স্বদর্শনার সাধনপন্থা মধুরভাবে’ এজগৎ স্বরঙ্গমা ও স্বদর্শনার মধ্যে আচরণগত পার্থক্য আছে। কিন্তু অরূপরতনে এই পার্থক্য স্পষ্ট নয়। রাজা নাটকে স্বরঙ্গমার গান ‘আমি কেবল তোমার দাসী’ অরূপরতনে নেই। অথচ এখানে স্বরঙ্গমা ও স্বদর্শনা রাজার প্রতি প্রায় একই আচরণ করেছে। ‘খোলো খোলো দ্বার’ রাজায় যখন রাজকণ্ঠের গান ছিল তখন তার ভাষা সঙ্কারীতে ছিল এইরূপ—

ভরি লয়ে ঝারি এনেছ কি বারি সেজেছ কি শুচি দুকূলে

বৈধেছ কি চুল তুলেছ কি ফুল গোঁথেছ কি মালা মুকূলে।

অরূপরতনে স্বরঙ্গমার কণ্ঠে স্বভাবতই এর ভাষা পরিবর্তিত হয়েছে—

ভরি লয়ে ঝারি এনেছি তো বারি সেজেছি তো শুচি দুকূলে,

বৈধেছি তো চুল তুলেছি তো ফুল গোঁথেছি তো মালা মুকূলে।

‘বাহিরে ভুল ভাঙবে যখন’ গানটি কুঞ্জবাতায়নে বসন্তউৎসবের মুহূর্তে স্বরঙ্গমার কণ্ঠে গীত। এই উৎসবেই কিংগুপত্যাকাধারী স্ববর্ণকে স্বদর্শনা রাজা বলে ভুল করবে, তারপর সেই ভুল স্বদর্শনার জীবনে আনবে বিপর্যয় ও অগ্নিদাহ এবং পরিণামে অভিমান ক্ষয় হয়ে দুঃখের অশ্রুজলে রাজার প্রকৃত পরিচয় তার কাছে উদ্ঘাটিত হবে। সেই আসন্ন ঘটনার ইঙ্গিত এই গানটিতে যেন নিহিত। ‘আমি রূপে তোমার ভোলাব না’ রাজা নাটকে রাজার এই গান অরূপরতনে স্বরঙ্গমার কণ্ঠে অর্পিত হয়েছে। ইতিমধ্যে

অগ্নিকাণ্ডের আলোকে স্বদর্শনা রাজার রূপ দেখেছে, সে রূপ ভয়ানক—‘ধূমকেতু ; যে আকাশে উঠেছে সেই আকাশের মত কালো—ঝড়ের মেঘের মত কালো—কুলশ্রুত সমুদ্রের মত কালো’। কিন্তু এ রূপ বাহ্যরূপ। রাজার অন্তরের প্রেমের সঙ্গে স্বদর্শনার পরিচয় ঘটেনি বলেই বাহ্যরূপের দৈন্তে তার অন্তর-লোক বিহীন। যথার্থ প্রেম রূপনির্ভর নয়, একথা বোঝাবার দায়িত্ব এই নাটকে স্বরঙ্গমাই গ্রহণ করেছে—‘যে কালো দেখে আজ তোমার বুক কেঁপে গেছে সেই কালোতেই একদিন তোমার হৃদয় স্নিগ্ধ হয়ে যাবে’—তাই এই গান ‘আমি রূপে তোমায় ভোলাব না’। তবুও মনে হয় রাজার কণ্ঠেই এই গান শোভন হত। অরূপরতনে রাজার কণ্ঠে কোনো গান না রেখে নাট্যকার রাজাকে সম্পূর্ণ নেপথ্যবর্তী করেছেন, কিন্তু স্বদর্শনা ও স্বরঙ্গমার সঙ্গে তাঁর কথোপ-কথনের ফলে তাঁকে তো প্রতিষ্ঠিত অতীত করেননি। অধ্যাপক প্রমথনাথ বিনী জানিয়েছেন যে, রাজা নাটকের ১৩২৬ সালের সংস্করণে অদৃশ্য রাজার উদ্ভব-প্রত্যুত্তর বর্ণিত হয়েছিল। কিন্তু ১৩৪২ সালের সংস্করণে পুনরায় অদৃশ্য রাজার কথোপকথন প্রবিষ্ট হয়েছে। ‘রাজা যদি দৃষ্টিগোচর না হন, তবে তাঁহার প্রতিগোচর হওয়াও উচিত নয়। যিনি অতীন্দ্রিয়, তিনি সব ইন্দ্রিয়ের পক্ষেই সমান অগোচর।’

রাজার প্রতি অভিমানবশত স্বদর্শনার গৃহত্যাগের পর রাজার আপাত-নিষ্ঠুরতা সম্পর্কে স্বরঙ্গমার ‘ওগো আমার প্রাণের ঠাকুর’ এই গান কবির পূর্ববর্তী একাধিক গানকে শ্রবণ করিয়ে দেয় (তুলনীয়, এই করেছে ভালো নিষ্ঠুর, গীতাঞ্জলি ৯১ সংখ্যক ; আরো আঘাত সহিবে আমার, ঐ ৯০ সংখ্যক ; ও নিষ্ঠুর আরো কী বাণ তোমার তুণে আছে, গীতাঞ্জলি ৬ সংখ্যক ; আঘাত করে নিলে জিনে, ঐ ৯ সংখ্যক ইত্যাদি)। ‘ওগো আমার প্রাণের ঠাকুর’ গানটিও গীতাঞ্জলির অন্তর্ভুক্ত। ‘বসন্ত তোর শেষ করে দে রঙ্গ’ গানটির ইঙ্গিত আপাতভাবে নাটকের বসন্তোৎসবের প্রতি। এই উৎসবকে কেন্দ্র করেই স্বদর্শনার অন্তরে জ্বলছিল রূপের আগুন। কিন্তু অরূপ রাজাকে সে চিনতে পারেনি, কারণ তিনি যে রূপাতীত। বসন্ত ভো সেই রাজারই প্রতিরূপ—বাইরে তার ভূষণ, অন্তরে বৈরাগ্য। রাজা নাটকে ঠাকুরদার ‘মোদের কিছু নাইরে নাই’ এবং ‘বসন্তে কি শুধু কেবল’ এই গানদুটির ভাবার্থ স্বরঙ্গমার আলোচ্য গানেরই প্রতিধ্বনি। ‘এখনো গেল না আধার’ গানে স্বদর্শনার অন্তরে যে দ্বিধা ও অভিমান তখনও অবলুপ্ত হয়নি, তারই স্বগত ইঙ্গিত।

‘আমার আর হবে না দেবি’ গীতালির এই পূর্বরচিত গানটি স্মরণ্যমার কণ্ঠে যোজিত হয়েছে স্মদর্শনার মানসপ্রস্তুতির পর্ব যখন শেষ হয়েছে। নাটকে ইতিমধ্যে রাত্রি অবসিতপ্রায়, তাই এই গানের সঞ্চারী অংশে ‘আমার স্বপন হল সারা, এখন প্রাণে বীণা বাজায় ভোরের তারা’ এই উক্তি সেই নাটকীয় সময়-পরিবেশকে তাৎপর্যপূর্ণ করে তুলেছে।

রাজা ও অরুণরতন দুই নাটকেই ঠাকুরদা গীতপ্রধান চরিত্র যার সংলাপে ও সুরে তত্ত্বপ্রধান নাটকের সূক্ষ্মতর উদ্দেশ্য ক্ষণে ক্ষণে আভাসিত হয়। ঠাকুরদাদার কণ্ঠে রাজা নাটকে যতগুলি গান ছিল, অরুণরতনে সে সংখ্যা অবশ্য হ্রাস পেয়েছে, দু একটি নতুন গানও যুক্ত হয়েছে। বস্তুত ঠাকুরদা তত্ত্বগত ভাবে অপরিবর্তিত থেকেও রাজা নাটকের তুলনায় অরুণরতনে অনেক বেশি অগ্রগত, মিতবাক্, স্তিমিতকণ্ঠ। ঠাকুরদার গান তাই এগারোটা থেকে ছয়ে পরিণত। এব মধ্য পাঁচটি রাজা নাটকেরই, কেবল একটি নূতন। ঠাকুরদা তাঁর বালক সঙ্গীদলের সঙ্গে মেতে বেড়ানোর কারণ কী এই জিজ্ঞাসার উত্তরে ‘আমার জীর্ণ পাতা যাবার বেলায়’ এই গান গেয়ে আপনার জীবনাদর্শ ব্যাখ্যা করেছিলেন। অতীতকাল কবির আপন জন্মদিবস উপলক্ষে রচিত এই গান কবিরও জীবনাদর্শ। স্মরণ্য ঠাকুরদাব মূখে আপনার জন্মদিবসের গান স্থাপন করে কবি ঠাকুরদা চরিত্রের আচার-আচরণ ও সংলাপের সঙ্গে আপনার সাদৃশ্য ও সাক্ষ্যই প্রমাণিত করলেন।

অরুণরতনে গানের দল নূতন যোজিত—সম্ভবত শান্তিনিকেতনের গীত-শিক্ষার্থীদের কথা স্মরণে রেখেই তাদের পরিকল্পনা। এই গীতসম্প্রদায়েই প্রথম গান ‘আগুনে হল আগুনময়’ বসন্তোৎসবে অগ্নিদাহ উপলক্ষে গীত। এই অগ্নিকাণ্ডের মূলে ছিল স্মদর্শনার ভ্রান্ত মোহ, তাই “তাহার চারিদিকে আগুন লাগিল, অন্তরের রাজাকে ছাড়িতেই কেমন করিয়া তাহাকে লইয়া বাহিরের নানা মিথ্যা রাজার দলে লভাই বাধিয়া গেল—গেই অগ্নিদাহের ভিতর দিয়া কেমন করিয়া আপন রাজার সহিত তাহার পরিচয় ঘটিল, কেমন করিয়া দুঃখের আঘাতে তাহার অভিমান ক্ষয় হইল, এবং অবশেষে কেমন করিয়া হার মানিয়া প্রাণাদ ছাড়িয়া পথে দাঁড়াইয়া তবে সে তাহার প্রভুর সঙ্গলাভ করিল”—সেই তত্ত্বেরই পূর্বাভাস এই গানখানি। এই গানেই ঘোষণা করা হয়েছে যে নাটকে অগ্নিদাহ একটি রূপক। গানের দলের দ্বিতীয় গান ‘আমার অভিমানের বদলে আজ নেব তোমার মালা’। এই গানে স্মদর্শনার ভ্রান্তিনিরসন ও অভিমান-ভঞ্জন

পর রাজার কাছে মিলনের সম্ভাবনা ঘোষণা করা হয়েছে। স্বদর্শনা যখন স্বরঙ্গমার কাছে আপনার সম্ভ্রাতৃত্ব চৈতন্তের দ্বারা রাজার স্বরূপ উপলব্ধির কথা স্বীকার করেছে, তখনই গানের দল গ্রীক কোরাসের মত নেপথ্য থেকে মঞ্চে এসে স্বদর্শনার মানসিক অবস্থার মানচিত্র গানের স্বরে এঁকে দিয়ে গেছে।

শারদোৎসবের রূপান্তর ঋণশোধ ১৩২৮ (১২২১) সালে প্রকাশিত হয়। ১৩২৮এর আশ্বিনে শান্তিনিকেতনে অভিনয়োল্লাসে এতে কিছু নতুন 'অংশ' যোজিত হয়েছিল। ঋণশোধ, গুরু ও অরূপরতনের মত, অভিনয়-সৌকর্যের জন্য কবিকর্তৃক সংস্কৃত হলেও, অরূপরতন যেমন রাজার সংক্ষিপ্তরূপ হয়েও অনেকাংশে রূপান্তরিত, ঋণশোধও তাই। শারদোৎসব রচনাকালে কবি গীতাঞ্জলি পূর্বে সবে প্রবেশ করেছেন, তখনও তাঁর নাট্যসাহিত্যে তত্ত্বমুখিতার তীব্র প্রভাব পড়েনি। ঋণশোধ রচনাকালে কবি তত্ত্বনাট্যের ক্ষেত্রে প্রতিষ্ঠিত, তাই পূর্বের ঋতুউৎসবপ্রধান নাটক তত্ত্বনাটক হয়ে উঠেছে, অর্থাৎ শারদোৎসব হয়েছে ঋণশোধ। শারদোৎসবের গানগুলি ছিল ঋতুর স্বরে গীতা, সোনার রোদ্রে প্রাবিত। এখন ঋণশোধের গানে সেই রোদ্রের উপর তত্ত্বের মেঘচ্ছায়া পতিত হয়েছে। শারদোৎসবে চরিত্র ছিল সন্ন্যাসী ঠাকুরদাদা লক্ষ্মণের উপনন্দ রাজা রাজদূত অমাত্য ও বালক। ঋণশোধে এর সঙ্গে তত্ত্বপ্রচারের জন্য শেখর কবি এসে প্রবেশ করেছেন। তাছাড়া ঋণশোধ নাটকে সম্রাট বিজয়াদিত্য ও কবিশেখরের সংলাপের মধ্য দিয়ে এই নাটকের নাট্যপালার যে ভূমিকা রচনা করা হয়েছে, শারদোৎসবে তা ছিল না। এই ভূমিকা পূর্বরচিত ফাল্গুনীর ভূমিকার মত। কিন্তু এসবের ফলে নাটকটির পূর্বতন বাস্তবতা, কোতূহল ও মাধুর্য ক্ষুণ্ণ হয়েছে। শেখর চরিত্রও নাটকের পক্ষে বাহুল্য, কিন্তু গীতপ্রধান ঋতুতত্ত্বভেদে নাটকে কবিরাই ঋতু-রাজের বন্দনাকারী ও দূত, স্বতরাং এই কারণেই ফাল্গুনী বা ঋণশোধে কবির ভূমিকা অপরিহার্য। শেখর নামটি রবীন্দ্রনাথের প্রিয় নাম, গল্পগুচ্ছে জয়পরাজয় গল্পে (১২২৩) রাজা উদয়নারায়ণের সভাকবির নামও ছিল শেখর। শারদোৎসব মোট দুটি দৃশ্যের নাটক—প্রথম দৃশ্য পথ—সংক্ষিপ্ত, দ্বিতীয় বেতসিনীর তীরবন—এটিই দীর্ঘতর। ঋণশোধে প্রথম দৃশ্য রাজসভা এবং মূল নাটক বেতসিনীর তীরবনে সংঘটিত। শারদোৎসবের ভূমিকায় 'বৃক্কের বসন ছিঁড়ে ফেলে' গান ব্যতীত সমগ্র নাটকে মোট গান ছিল ৯টি।

ঋণশোধে ভূমিকার গান ছাড়া মোট গানের সংখ্যা হয়েছে ১১টি। স্মৃত্যঙ্গ অভিনয়ের প্রয়োজনে সরলীকরণ ও সংক্ষেপীকরণের জন্তই শারদোৎসব ঋণশোধ হয়নি, কোনো নিগূঢ় সূক্ষ্ম উদ্দেশ্য ছিল। ঋণশোধ শুরু বা অরূপরতনের মত সংক্ষিপ্ততর নয়। ঋণশোধে শারদোৎসবের কয়েকটি গান বাদ পড়েছে ও নতুন গান যুক্ত হয়েছে। শারদোৎসবে ‘তোমার সোনার থালায় সাজাব আজ’ গানটি সন্ন্যাসীর কণ্ঠে ছিল, ‘লেগেছে অমল ধবল পালে’ও তাই। ঋণশোধে দুটি গানই শেখর কবির কণ্ঠসম্পত্তি। এমন কি ঠাকুরদা ও বালকদের সমাপ্তি-সংগীত ‘আমার নয়ন-ভুলানো এলে’ এখন শেখরের অধিনায়কত্বে সমবেতভাবে গীত হয়েছে। কড়ি ও কোমলের যুগের ‘আজি শরততপনে প্রভাতস্বপনে’ গানটিও এই প্রসঙ্গে কবি ব্যবহার করেছেন।

ঋণশোধে সন্ন্যাসীবৈষ্ণৱ মহারাজ বিজয়াদিত্যের তুলনায় শেখরের গুরুত্ব বৃদ্ধির কারণ, ‘কবির বীণাতেই স্মৃতির আরাধনা বেঁজে ওঠে’—এই সাম্প্রতিক বিশ্বাস। ঋণশোধ কবির কলমে রচিত। নাট্যকারকে ক্রমশ নিশ্চিন্ত করে গীতিকবি ও গীতিকার রবীন্দ্রনাথ ধীরে ধীরে প্রাধান্য অর্জন করছেন। তাই শারদোৎসবে সন্ন্যাসী বিজয়াদিত্যের অনেক উক্তি ঋণশোধ নাটকে শেখর অপহরণ করেছেন। বিজয়াদিত্য কেবল সিংহাসনের অবরোধ থেকে মুক্তি চেয়েছিলেন। সে মুক্তি যে শরতের আলোয়, শেখরের সান্নিধ্য ছাড়া, সংগীত ছাড়া, তিনি যেন তা বুঝতে পারতেন না। শারদোৎসবে সন্ন্যাসী একবার উপলব্ধি করেছিলেন ‘জগৎ আনন্দের ঋণশোধ করছে’। কিন্তু তার জন্ত উপনন্দকে, বেতসিনীর তীরবনে ছেলের দলকে শরৎপ্রভাতে দেখার দরকার ছিল। আর ঋণশোধের ভূমিকাতে কবিই তা জানিয়ে দিলেন—“আমার মস্ত দোষ এই যে, আমি কেবল স্মরণ করাই, এই যে বিশ্ব আমাদের চিন্তে অমৃত ঢেলে দিচ্ছে তার ঋণ আমাদের শোধ করতে হবে।” তব্ধের এই কক্ষটি শেখরের সংগীতের চাবি দিয়ে খুলে দেওয়া হয়েছে। রাজা তাই কবিকে বলেছেন, ‘তোমার কবিতা দিয়ে তুমি বিশ্বকে অমৃত ফিরিয়ে দিচ্ছ’। কবিতা এখানে কবির গানই।

ঋণশোধের নতুন ভূমিকা-সংগীত ‘হৃদয়ে ছিল জেগে দেখি আজ শরৎ মেঘে’। গানটি প্রেমসংগীত এবং পূর্বব্যাত্যাত শারদোৎসব-তব্ধের সঙ্গে এর সম্পর্ক গভীর নয়। অথচ এই গানখানিকে ঋণশোধের ভূমিকায় কবি কেন স্থাপন করলেন? বলাকা-কান্ডনীর যুগ থেকেই রবীন্দ্রনাথের কাব্যে নাটকে ‘বহাদুর-কান্ডনীর তুলে-

‘যাওয়া যৌবনের’ এক অপ্রত্যাশিত পুনরাবির্ভাব-পর্ব শুরু হয়েছে। এই বিশ্বস্ত-প্রায় যৌবন ও পুরাতন প্রেমস্মৃতির সক্রন্দন প্রত্যাবর্তনে তাঁর সমকালীন কাব্যের অনেক স্তবক-পংক্তির আশেপাশে দৃষ্টিকল্পিত অশ্রুস্রব জমে উঠেছে। ১৯১৯-২০ (১৩২৬-২৭) সালে লিপিকার গুপ্ত কথিকাগুলির ভিতর দিয়েও কবির এই প্রেমস্মৃতির বিষন্ন প্রত্যাবর্তন লক্ষ্য করা যায়। ঋণশোধ রচনাকালে ‘আজি শরৎতপনে প্রভাতস্বপনে কী জানি পরাণ কী যে চায়’ এই গানটিকে কড়ি ও কোমলের যুগ থেকে উদ্ধার করে এনে কবির কণ্ঠে সমর্পণ করে তিনি অবশ্যই এই গানের স্মৃতির ও রচনাকালীন অনুধাবনের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিলেন। প্রথম যৌবনের যে কল্পণ প্রেমস্মৃতি এই গানটির সঙ্গে জড়িত, কড়ি ও কোমলের পাঠকের কাছে তা অবশ্যই পরিচিত। সেই স্মৃতিলোকশায়ী প্রেম চিরবিরহের দীপশিখাটি জ্বলে রেখেছে রবীন্দ্রকাব্যে—থেকে থেকে তারই আলোর বেদনা এসে লাগে কাব্য-নাটকে। বলাকা থেকে, বিশেষ করে পূর্ববী থেকে এই বিরহবিলাপ ও স্মৃতিরোমন্বন যে কোনও পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণ করবে। আমাদের মনে হয়, শারদোৎসবকে ঋণশোধে পরিণত করার সময় কবি পুনরায় এই পুরাতন স্মৃতির দ্বারা আক্লাস্ত হয়েছিলেন। তাই ঋণশোধ নাটকে শেখরের কণ্ঠে আমরা যা শুনি তা ঠিক শারদোৎসবের তত্ত্ব নয়, তার মধ্যে অপ্রত্যাশিতভাবে বিরহবেদনার কথা কেন এসে পড়ে?

“প্রেমও অমৃত মহারাজ। আজ সকালের সোনার আলোয় পাতায় পাতায় শিশির যখন বীণার ঝংকারের মত ঝলমল করে উঠল তখন সেই স্বরের জবাটি ভালোবাসার আনন্দ ছাড়া আর কিছুতে নেই। আমার কথা যদি বলেন সেই আনন্দ আজ আমার চিন্তে অসীম বিরহবেদনায় উপছে পড়ছে।”

আনন্দ থেকে অসীম বিরহবেদনা এবং সেই বিরহবেদনা থেকে ‘আজি শরৎতপনে প্রভাতস্বপনে কী জানি পরাণ কী যে চায়’ এই সহজ উত্তরণ কেমন করে সম্ভবপর হল! গানটি তো অবিমিশ্রভাবে স্বজন-হারানোর বিলাপ, সেখানে আনন্দের কোনো সম্পর্ক নেই। সে গানের মূল কথা—

আজি কে যেন গো নাই এ প্রভাবে তাই জীবন বিফল হয় গো,

তাই চারিদিকে চায় মন কেঁদে গায়, এ নহে এ নহে নয় গো।

একই কারণে কবি ঋণশোধের ভূমিকায় সত্ত্বরচিত এই গানটি স্থাপন করেছেন—

হৃদয়ে ছিল জেগে দেখি আজ শরৎ মেঘে ।

কেমনে আজকে ভোরে গেল গো গেল ব্যে

তোমার ঐ আঁচলখানি শিশিরের হাওয়া লেগে ।

ঋণশোধের আরও একটি গানেও শরতের শিশিরসজল শূন্যতায় ঋণিকের
অতিথির স্মৃতি কবিকে উন্নীত করেছে—

আমি তারেই খুঁজে বেড়াই যে রয় মনে আমার মনে,

ও সে আছে বলে

আমার আকাশ জুড়ে ফোটে তারা রাতে,

প্রাতে ফুল ফুটে রয় বনে আমার বনে ।

সে আছে বলে চোখের তারার আলোয়

এত রূপের খেলা রঙের মেলা অসীম সাদায় কালোয়

ও সে সঙ্গে থাকে বলে

আমার অঙ্গে অঙ্গে হরষ জাগায় দখিন-সমীরণে ।

এর সঙ্গে অনিবার্যভাবে মনে পড়ে ‘ছবি’ কবিতার কথা । কবি শেখরের
আরেকটি গান ‘দেওয়া-নেওয়া ফিরিয়ে দেওয়া তোমায় আমার’এর সঙ্গে বলাকার
২৮ সংখ্যক কবিতার ভাবসাদৃশ্য আছে ।

১৩২৪ সালে গুরু, ১৩২৬ সালে অরুণরতন এবং ১৩২৮ সালে ঋণশোধ, চার
বৎসরের মধ্যে এই তিনটি নাটক কবির পূর্বরচিত নাটক অবলম্বনে পুনর্লিখিত
হয় । কিন্তু তিনটি নাটকই যে অভিনয়-সৌজন্তে সংক্ষিপ্ত, আবাস্তরবর্জিত করা
হয়েছে, একথা সত্য নয় । বস্তুত সংশোধন ও রূপান্তরকার্যে এক জাতীয়
সিদ্ধান্ত উৎসাহই এই নাট্যরূপগুলিতে সক্রিয় ছিল, কবি যে কৈফিয়ৎ দিন না
কেন । লক্ষণীয় যে, এই পর্বে রবীন্দ্রনাথের মৌলিক কাব্যরচনা স্তিমিত—
একে অল্পের পর্বই বলা যায় । লিপিকার অনেকগুলি কথিকা এই সময়ে লেখা—
যদিচ সেইগুলিও মৌলিক নয়—বহুকাল পূর্বের ‘পুষ্পাঞ্জলি’র এক প্রকার রূপান্তর
মাত্র । এই সময় কবির গীতরচনাই একমাত্র অব্যাহত ছিল । ১৩২৬ সালে,
এক বৎসরের মধ্যে গীতিবীথিকা, কাব্যগীতি, ও অরুণরতন প্রকাশিত হয় ।
স্মরণ্য একথা অনুমান করা অসংগত নয় যে, আলোচ্য তিনখানি নাটকের
পরিবর্তনে কবির সমকালীন অন্তর্মুখী তত্ত্বচিন্তা নাটকগুলিতে সংযোজিত নূতন
গানগুলিতেই বেশি করে নিহিত । ১৩২৮ সালের ১৮ কার্তিক প্রথম চৌধুরীকে
কবি লিখেছিলেন—

“মারো মারো প্রায়ই গান লিখি। যখন লিখি তখন মনে হয় স্বরাজ বাপারটা এমন কিছু শুকতর নয়—মাহুষের ইতিহাসে অনেক স্বরাজ বৃদবৃদের মত উঠেছে আর কেটে গেছে—কিন্তু যে গানগুলোকে দেখতে বৃদবৃদের মত তারা আলোর বৃদবৃদ নক্ষত্রের মতই। সৃষ্টিকর্তার খেলনাগুলির সঙ্গে তাদের রঙের মিল আছে। সেইজন্মই যখন তারা গড়ে উঠেছে তখন কর্তব্য ভুলে যাই। অঞ্চল দেশের কর্তব্যাক্তিদের কাছ থেকে হুঁম আসছে যে সময় খারাপ অতএব বাঁশি রাখো লাঠি ধরো। যদি তা করি তাহলে কর্তারা খুশি হবেন, কিন্তু আমার এক বাঁশিওয়ালা মিতা আছেন কর্তাদের অনেক উপরে, তিনি আমাকে একেবারে বরখাস্ত করে দেবেন।”

১৯২৪ সালে পশ্চিমবঙ্গীরা ডায়ারিতে যে কবি লিখেছিলেন, ‘ধুব কষে গান লিখছি’ তাও এই যুগের কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। রবীন্দ্রজীবনীকারের মন্তব্য দিয়ে পরিচ্ছেদ শেষ করি—

“১৯১৭ সাল হইতে ১৯২৪ পর্যন্ত এই আট বৎসরে কবির গ্রন্থতালিকা দেখিলেই বুঝা যাইবে সৃষ্টিকার্যে কবি কোথাও নাই, এই পর্ব হইতেছে বিশ্বভারতীর জন্ম ভ্রমণপর্ব, রাজনীতি আলোচনার পর্ব। তবে আপাতদৃষ্টিতে এই সাহিত্যশূন্য বৎসরগুলি কবির অন্তরঙ্গজীবনের সম্পদ হরণ করে নাই। কারণ গীতসরস্বতী কবিকে নিঃসঙ্গ রাখেন নাই।”

সেই গীতসরস্বতীর বেদীতলে অর্থ্যদান-করা গ্রন্থের মধ্যে বিশেষ করে ঋণশোধ ও অরূপরতনের নাম উল্লেখযোগ্য।

১১

১৯২৯ সালের (১৯২৬) ফাল্গুন মাসে গ্রন্থকারে প্রকাশিত বসন্ত পরে ঋতু-উৎসব (১৯৩৩) গ্রন্থে সংকলিত হয়েছিল। বসন্ত পূর্বরচিত ফাল্গুনীর মতই ঋতুউৎসবের তত্ত্বনাট্য—স্বতরাং সাধারণ নাটকের পরিপ্রেক্ষিতে বিচার্য নয়। মুখ্যত সংগীতের আকর্ষণেই এগুলির নাটকীয়তা। ফাল্গুনীর মত বসন্তও রাজসভার পরিবেশে স্থাপিত, এখানেও রাজসভা থেকে পলাতক রাজার সম্মুখে সভাকবি তাঁর নাট্যপালা উপস্থিত করেছেন। ফাল্গুনীর পালায় গান ছিল নাট্যবস্তুর উদঘাটনী-সংকেত, ‘গানের চাবি দিয়েই এর এক একটি অঙ্কের দরজা খোলা হবে।’ বসন্ত পালাতেও কবি অল্পরূপ ভাষাতে বলেছেন—

“এতে মূলেই অর্থ নেই, বোঝা না বোঝার কোন বালাই নেই, কেবল এতে স্বর আছে।”

ফাস্তনীতে রাজার সম্মুখে কবির নাট্যপালা শুরু হওয়ার পর রাজা দর্শকে পরিণত হয়েছিলেন, তাঁর কোন স্বতন্ত্র ভূমিকা ছিল না। সমগ্র নাট্যবস্তু চারটি দৃশ্য বিভক্ত ছিল এবং প্রতিটি দৃশ্যের এক একটি গীতিভূমিকা ছিল। বসন্তে একটিই দৃশ্য, অন্য কোন স্বতন্ত্র নাট্যভূমিকা নেই। গীতিভূমিকাই এখানে নাট্য অর্থাৎ সন্য-গীত। রাজা ও কবি আগাগোড়া সংলাপরত, কবি ভাষ্যকার মাত্র। কলে কেবল গান নয়, কবির কণ্ঠে আমরা গানগুলির ব্যাখ্যানও পাই। এইভাবে বসন্ত থেকে রবীন্দ্রনাথ তাঁর ঋতুসংগীতগুলির তাৎপর্য ব্যাখ্যায় নেমেছেন। ইতিপূর্বে মুক্তধারা নাটকে ধনঞ্জয় যেমন নিজের গানের মধ্যে থেকে থেকে গানের অর্থ ব্যাখ্যা করেছিলেন, বসন্ত গীতপালাতেও গানের ফাঁকে বা শেষে কবির ভূমিকায় স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ তাঁর ঋতুউৎসবের ভাবার্থভাষ্য রচনা করেছেন। যে বসন্ত বাসন্তছাড়াদের দলপতি, কবি যে তাঁদেরই ‘গানের তলপি বয়ে’ বেড়ান, এই নাটগীতে সে কথা সাড়স্বরে ঘোষণা করে প্রকৃতির কবি রবীন্দ্রনাথ সংগীতকেই তাঁর কাব্যজীবনের শ্রেষ্ঠ প্রকাশমাধ্যমরূপে স্বীকার করেছেন। এই কারণে রবীন্দ্রসংগীতের ইতিহাসে বসন্ত পালাটির ভূমিকা অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ।

বসন্তের গীতিমুখর নর্তননন্দিত চরিত্রগুলি ফাস্তনীর গীতিভূমিকারই সম্প্রসারণ। চরিত্রগুলি মানবিক নয়, বসন্তের প্রতীক ও আবহুযগ্নিকগুলিই চরিত্ররূপে কল্পিত হয়েছে। যথা, দখিন হাওয়া মাধবী মালতী বেণুবন ঋতুরাজ মুমকোলতা ইত্যাদি। গানই তাদের সংলাপ, গানের সূত্র ধরে অস্পষ্টভাবে তাদের মধ্যে একটি নাটক ঘনিষে এসেছে। সে নাটকে স্বভাবতই কোতুহল বা উৎকর্ষা নেই, তথাকথিত নাট্যধর্মিতা নেই; তবু তা নাটক, আসা-যাওয়ার লীলানাটক। কবি সেই নাটকের সূত্রধার। সুরের রসে মন মজলে তবেই এই অন্তরঙ্গ নাটকের মর্ম অন্বেষণ করা যায়। তবু দিক থেকে বসন্তের তত্ত্ব ফাস্তনীরই দোসর—“আমাদের ঋতুরাজের যে গায়ের কাপড়খানা আছে তার এক পিঠে নূতন, এক পিঠে পুরাতন। যখন উলটে পেরন তখন দেখি শুকনো পাতা, ঝরা ফুল; আবার যখন পালটে নেন তখন সকালবেলার মল্লিকা, সন্ধ্যাবেলার মালতী—তখন ফাস্তনের আশ্রয়শ্রী, চৈত্রের কনকচাঁপা। উনি একই হামুষ নূতনপুরাতনের মধ্যে লুকোচুরি করে বেড়াচ্ছেন।”

বসন্ত রচনার পূর্বে বর্ষায় বর্ষায়কল রচনা করে কবি যে ঋতুউৎসবের সূচনা করেছিলেন এবং যে ঋতুউৎসব কবিজীবনের শেষ কয়েকটি ঋতু আচ্ছন্ন ও অধিকার করেছিল, বসন্তে তা যেন পূর্ণতা পেয়েছে। বসন্তের রচনাকালে কবির সাহিত্যশ্রুটি অপেক্ষাকৃত মন্থর ছিল, সংগীতের মধ্যেই কবি সান্নিধ্য মূর্তি লাভ করেছিলেন।

বসন্তের ২৩টি গানের মধ্যে অধিকাংশই এই সময়ে রচিত, কেবল ‘গানগুলি মোর শৈবালেরই দল’ বলাকার ১৫ সংখ্যক ‘মোর গান এরা সব শৈবালের দল’ কবিতার গীতিক্রপাস্তর। সম্ভবত এই সময়ই কবি এটিতে স্বর বসান (দ্রষ্টব্য প্রেবসী, ফাস্তন ১৩২২)। কবির গান ‘আমরা বাস্তছাড়ার দল’ গীতবিতানে ‘আমরা লক্ষীছাড়ার দল’ এই রূপান্তরে পাওয়া যায়। ‘আমরা লক্ষীছাড়ার দল’ অবশ্য ১৩০২ আশ্বিনে রচিত।

‘বসন্ত’ গীতিনাটোর সূচনায় আছে বসন্তের পরিচরদের বসন্ত-আবাহন-গীত—‘সব দিবি কে, সব দিবি পায়, আয় আয় আয়’। ঋতুরাজের আগমনে ‘সব দিয়ে ফেলতে হবে’ আপনার সর্বস্ব-রিক্ত শূণ্যতার দ্বারাই যথার্থ পূর্ণতার উৎসব করা যায়, ভাবটি কবির নূতন নয়। কবির বসন্ত ঋতুরাজ, রাজা নাটকে তাঁকে পূর্বে আমরা দেখেছি। তিনি রাজা হবেনও ঋষি, ঐশ্বর্যবান হয়েও রিক্তসম্পদ। তাঁর বাইরে ঐশ্বর্য-সমারোহ কিন্তু অন্তরে তাঁর বৈরাগ্য। আজ বিশ্বভারতীর অর্থকোষ পূর্ণ করার বাস্তব দৈন্ত্রে অর্থপীড়িত কবির কাছেও বসন্ত-জগতের সম্পদ, বিস্তার অন্তঃসারশূণ্যতা অহুত্বত হয়েছে। সংসারের অভাব-অভিযোগে কর্মব্যস্ততায় মানুষ যখন অবরুদ্ধ থাকে, তখন ঋতুর অভ্যর্থনার আয়োজনে ত্রুটি ঘটে, এ বেদনা কবির চিরকালের। তাই ক্ষণস্থায়ী বসন্তের সন্ধানের আয়োজনে যেন কোনো ত্রুটি না ঘটে, এই আকৃতি নিয়ে কবি গেয়েছেন—

ক্ষণেক কেবল তাহার খেলা, হায় হায় হায়।

তারপরে তার যাবার বেলা, হায় হায় হায়।

চলে গেলে জাগবি যবে ধনরতন বোঝা হবে—

বহন করা হবে যে দায়, হায় হায় হায়।

শরতের মত বসন্তও ক্ষণিকের অতিথি, সেও ‘ক্ষণিকের মৃষ্টি দেয় ভরিয়া’। এই বসন্তের অভ্যর্থনায় পুষ্পপল্লব আত্মমগ্নরী শালবীথিকার আয়োজনে বিন্দুমাাত্র স্নান নেই। বনছুমি তাই উদার আতিথেয় বসন্তকে বলে—‘তোমার চলার

পথে পথে ছেয়ে দেব ভূঁই'। আশ্রয় নিজেই নির্মলিত করে পূর্ণ হতে চায়—

ফল ফলবার আশা আমি মনে রাখিনি রে,
আজ আমি তাই মুকুল ঝরাই দক্ষিণসমীপে।

কবি ব্যাখ্যা করে বলেন, 'আশ্রয় মুকুল ঝরাতে ভরসা পায় বলেই তার ফল ধরে।' করবীর কণ্ঠে স্বর, বারণ তার গোপন পল্লবে যে বসন্তের প্রণয়-সজ্জা চলেছে—

সে কি আমার কুঁড়ির কানে কবে কথা গানে গানে,
পর্যাপ্ত তাহার নেবে কিনে এই নব ফাল্গুনের দিনে—
জানিনে, জানিনে।

ফাল্গুনী নাটকে ছিল বেণুবনের গান—'ওগো দখিন হাওয়া ও পখিক হাওয়া দোতুল দোলায় দাও তুলিয়ে'। আজ আবার বেণুবনে আর এক বসন্তের চঞ্চলতা লাগল, তার আন্দোলিত পাতায়-শাখায় নীরব সংগীত মূর্ত হতে চাইল বসন্ত বাতাসের স্পর্শে। তাকেই গান করে তুললেন কবি। শত লক্ষ যুগ ধরে বেণুবনের এই আতিকে কে-ই বা প্রকাশ করতে পেরেছেন—'দখিন হাওয়া জাগো জাগো, জাগাও আমার স্বপ্ন এ প্রাণ'?

ফাল্গুনীর বেণুবন হঠাৎ বসন্ত বাতাসের সাড়া পেয়েছিল বলেই গেয়ে উঠেছিল—'এসো আমার শাখায় শাখায় প্রাণের গানের ঢেউ তুলিয়ে'। বসন্তের বেণুবনের ভাষাও একই স্বরে গাঁথা—

আমি বেণু, আমার শাখায় নীরব যে হয় কত না গান।
পথের ধারে আমার কারা,
ওগো পখিক বাঁধন-হারা,

নৃত্য তোমার চিন্তে আমার মুক্তিদোলা করে যে দান।

অন্ধকারে কৈপে ওঠে কল্পিত প্রদীপশিখা, মাতাল দখিন হাওয়ার আক্রমণ থেকে আপনাকে অঞ্চলতলে আবৃত করার ক্ষীণ আবেদন তার। বসন্তের সঙ্গে শক্ততা নয়, কিন্তু বসন্তের সাড়া জাগবে তার ঘরের কোণে। সেই দূরের গাথা বনের বাগীকে কাশে কানে শোনাবে দীপশিখা। এই তো বসন্ত! বেণুবন চায় তার মস্ততাকে, প্রদীপশিখা চায় তার সংগোপন নিভৃতি। বসন্ত সকলেরই, সে জাগায়, আবার নিভৃতে কথাও বলে। সে ঠাপাকরবীর ডালপালাকে উত্তলা করে তোলে, বনাঞ্চলে জাগিয়ে তোলে স্বরের মাতন,

নাচনের নৃপুংসবনি । ফুলের কুংকপনে ধরা পড়ে তার আগমনসংবাদ, তৃণটি
পৰ্বত খবর পায় কখন বসন্ত আসে । বহুদিন পূর্বে ‘বসন্তযাপন’ নামক প্রবন্ধে
কবি লিখেছিলেন—

‘এই তো অল্পদিন হইল আমাদের আমলকী মডল ও শালের ডাল হইতে
খসখস করিয়া কেবলই পাতা খসিয়া পড়িতেছিল—ফাঙ্কন দূরগত পথিকের
মত যেমনি ঘরের কাছে আসিয়া একটা হাঁক ছাড়িয়া বসিয়াছে মাজ, অমনি
আমাদের বনশ্রেণী পাতা-খসানোর কাজ বন্ধ করিয়া দিয়া একেবারে রাতা-
রাতিই কিসলয় গজাইতে শুরু করিয়া দিয়াছে’ । (বিচিত্র প্রবন্ধ ১৩০২ চৈত্র)

আজ সেই কথাটি মাধবীর স্বগত-সংগীতে কবি জানিয়ে দিলেন—

সে কি ভাবে গোপন রবে লুকিয়ে হৃদয় কাড়া

তাহার আসা হাওয়ার ঢাকা, সে যে সৃষ্টিছাড়া ।

আকাশের পূর্ণচন্দ্র হয়ে যখন অকস্মাৎ দক্ষিণবাতাসে অমরার স্বপ্ন ভেসে
আসে তখন কবি তাঁর গানের সুর দিয়ে তাকে ধরতে চান, শালবীথিকা যেমন
ছায়া দিয়ে সেই হাসিকে ধরতে চায় । কবি সেই দেবলোকের স্বপ্নস্বরূপ
চন্দ্রোদয়ের বরণগীত শালবীথির কণ্ঠে বকুলের কণ্ঠে নদীর কণ্ঠে ছলিয়ে দিয়েছেন ।
স্বপ্নলোকের অশরীরিণী মায়া যে গীতিস্বরে সঞ্চরণ করতে পারে, ‘ভাঙল হাসির
বাঁধ’, ‘ও আমার চাঁদের আলো’, ‘কে দেবে চাঁদ তোমায় দোলা’ প্রভৃতি
গানগুলি না শুনলে তা বোঝা যাবে না । বকুল যেমন করে বলে—

যে গান তোমার সুরের ধারায বজ্রা জাগায় তারায় তারায়,

মোর আঙিনায় বাজল সে-সুর আমার প্রাণের তালে তালে ।...

শুভ্র, তুমি করলে বিলোল আমার প্রাণে রঙের হিলোল

মর্মরিত মর্ম আমার জড়ায় তোমার হাসির জালে ।

এ যে বকুলের কণ্ঠে জ্যোৎস্নামূর্ত্তিত কবির অন্তরেরই বাণী, তাতে কোনো
সন্দেহ নেই । নদীর কণ্ঠেও কবিরই মুক্ত হৃদয়ের সম্মোহগীতির কলরোল—

আজ মানসের সরোবরে

কোন মাধুরীর কমলকানন দোলাও তুমি ঢেউয়ের পরে ।

তোমার হাসির আভাস লেগে বিশ্বদোলন দোলায় বেগে

উঠল জেগে আমার গানের কম্বোলিনী কলরোলা ।

তারপর রসের ডালি রঙের ধালি সুরের সাজি পূর্ণ করে বসন্ত বিদায় নেয়
—‘পূর্ণ থেকে রিক্ত, রিক্ত থেকে পূর্ণ, এরই মধ্যে গুঁর আনাগোনা’ । বাঁধন-পল্লী

ও বাঁধন-খোলা এও যেমন এক খেলা, পূর্ণ-রিক্ত হওয়াও তেমনি আর এক খেলা। তখন আকাশ দূরের গানে ভরে ওঠে, অলখদেশে ঋতুরাজের ডাক পড়ে। পাতাঝরা কুসুমঝরা নিকুঞ্জকুটীরে মাধবী অশ্রুধারা তাকায়, মিলন-পিয়াসী কুমকোলতা বুধাই পথিককে ফিরে ডাকে, আকন্দ বিদায় বেলার সুর ধরে, ধুতুরা খেলাভাঙার খেলার আহ্বান জানায় তাকে। জবাফুলের গানে কবির চিরবিরহবেদনার চেনা সুরটি আমরা শুনতে পাই—

নয়ন হতে তুমি আসবে প্রাণে,
মিলবে তোমার বাণী আমার গানে গানে।
বিরহব্যথায় বিধুর দিনে দুখের আলোয় তোমার নেব চিনে,
এ মোর সাধনা রে।

এই তো কবির চিরকালের সাধনা—সেই ‘ছবি’ কবিতা থেকেই মর্তের চিরবিচ্ছেদ-বেদনার মধ্য দিয়ে প্রেমিকের অন্তর্ধান-স্মৃতিকে অন্তর-ধ্যানপটে অঙ্কন করে রাখার সাধনা, বিচ্ছেদেই ঋণমিলন পূর্ণ করার সাধনা। এমনি করেই মুক্তিপাগল বৈরাগীদের চিত্ততলে চিরদিন জলে প্রেমসাধনার হোমজ্বালাশন, সেই জ্বালাশনেই রবীন্দ্রনাথের প্রেম কবিতা চিরদীপ্তিময়ী—

সব আশাজাল যাষ রে যখন উড়ে পুড়ে
আশার অতীত দাঁড়ায় তখন ভুবন জুড়ে
স্তব্ধ বাণী নীরব সুরে কথা কবে।

বসন্তউৎসব শুরু হয়েছিল ঋতুমঙ্গলে, শেষ হল স্মৃতিবেদনার, ঠিক যেমন হয়েছিল ঋণশোধে। ফাল্গুনীর মত কবি বসন্তে শেষ পর্যন্ত পুরাতন প্রেম-বেদনাকেই আবার ভাষা দিলেন—‘নতুন করে পাব বলেই হারাই ক্ষণে ক্ষণ’ এই মন্ত্রেই বসন্ত উজ্জীবিত হয়ে উঠেছে।

১২

১৩৩০ সালে গ্রীষ্মাবকাশে শিলঙে বসে যক্ষপুরী নামে কবি যে নাটকটি রচনা করেন সেটি পরে নন্দিনী এবং অবশেষে রক্তকরবী নামে ১৩৩১ সালের আশ্বিন সংখ্যা প্রবাসীতে প্রকাশিত হয় (গ্রন্থপ্রকাশ ১৩৩৩, ১২২৬ ডিসেম্বরে)।

রক্তকরবীতে রবীন্দ্রনাথের তত্ত্ব-নাটকের পূর্ণতা ঘটেছে। এই নাটকে কবি আধ্যাত্মিক অতীন্দ্রিয় সাংকেতিকতার আভাস দেননি, নিত্যান্ত সমসাময়িক সমাজব্যবস্থা, ঔপনিবেশিক দেশের রাষ্ট্রনৈতিক জীবন, অর্থনৈতিক পরিবেশ

সম্পর্কে তাঁর গভীর চিন্তা ও বিশ্লেষণ আশ্চর্য রূপকল্পের মাধ্যমে এখানে নাট্যরূপ লাভ করেছে। ধনতান্ত্রিক সমাজের উৎপাদন-ব্যবস্থায় যে সম্পদ-বৃদ্ধি ও ব্যক্তিগত মুনাফার অতিরেক নিহিত, শ্রমজীবী সম্প্রদায়ের যে ছন্নবস্থা ও শোষণ আধুনিক সমাজসচেতন ব্যক্তিমানেরই নিত্য অভিজ্ঞতা, এই নাটকে তারই পটভূমিকায় কবি একটি নিষ্ঠুর বর্তমান ও আদর্শায়িত ভবিষ্যতের চিত্র রচনা করলেন। বাস্তবতা ও সত্যই রক্তকরবীর প্রেরণা, দৃষ্ট ও সংলাপই এই নাটকের প্রধান ব্যাপার, তাই কাব্যসংগীত রক্তকরবীতে বড় হয়ে ওঠেনি, তা সংলাপের বিকল্প ভূমিকা গ্রহণ করেনি। বরং রক্তকরবীর গান সংগীতরূপেই বিরাজমান। সেখানে সংগীতের সুর যুক্তিগার্ভের কঠিন অঙ্কার ও দুঃসহ পীড়নযন্ত্রণাকে ঈষৎ লঘু করে তোলে মাত্র—কিন্তু রাজা বা ঋণশোধের মত কোনো পরমরমণীয় অরূপ সত্তার দিকে অঙ্গুলিনির্দেশ করে না।^{২৩}

রক্তকরবীর মুখ্য সংগীতকার বিত্ত। সে ব্যক্তি যথার্থই গায়ক, বন্ধুগুরীতে তার সমস্ত ব্যক্তিসত্তা ও প্রয়োজন সত্ত্বেও তার পূর্বার্জিত শিক্ষায় সংগীতকে সে ভোলেনি, তাই তার রুদ্ধহৃদয়ের বেদনাকে সে কখনও কখনও গানের ভিতর দিয়ে প্রকাশ করে। তাছাড়া নন্দিনীর একটি গান আছে—‘ভালবাসি ভালবাসি’। সে গান তার চরিত্রের মার্ধ্ব বিশিষ্টতা ও সজীবতাকে ফুটিয়ে তুলেছে, যদিও বিত্তই এ গান নন্দিনীকে শিখিয়েছে। অবশ্য এই গান না থাকলেও নন্দিনী চরিত্রের হানি ঘটত না। একমাত্র ‘পৌষ তোদের ডাক দিয়েছে’ এই পরিবেশ-সংগীতটি এই নাটকে সর্বাধিক ইঙ্গিতময়।

রক্তকরবীর মোট গীতসংখ্যা, পরিবেশ-সংগীত বাদ দিয়ে, সাতটি। যে পর্বে রবীন্দ্রনাথ অক্ষরস্ত গীতিরচনায় পূর্ণ ছিলেন, সে পর্বে রক্তকরবীতে মাত্র এই কটি গান বিস্ময়কর। তবে তাকে অসংগত বলব না। সংগীতের স্বল্পতার দ্বারাই প্রমাণিত হয়, রক্তকরবী তথাকথিত সাংকেতিক-পর্দায়ভুক্ত নয়, হয়ত বা রক্তকরবীই রবীন্দ্রনাথের একমাত্র সামাজিক নাটক। অবশ্যই সামাজিক নাটক শব্দটি নাট্যসাহিত্যের পূর্ববর্তী প্রচলিত শর্তে ব্যবহার্য নয়। রক্তকরবী রচনাকালে কবিগুরু নাট্যসত্তা যে সর্বাধিক সমাজসচেতন ছিল, এই অর্থেই সামাজিক কথাটি প্রয়োগ করা যেতে পারে। মরাধনের প্রেত-সাধনায় রত বন্ধুগুরীতে নন্দিনী চরিত্রেই ‘কাকা সময়ের আকাশে সন্ধ্যাতারা’, তাই তাকে দেখে ‘নিরেট নিরবকাশ গর্ভের পতঙ্গ’দের ডানা চঞ্চল হয়ে ওঠে। তাই কিশোর মায়ের মুখের ওপর দিয়ে তাকে রোজ রক্তকরবী ফুলের জোঁগান দেয়,

বিশ্ব শোনার গান। যক্ষপুত্রীর কর্মিকেরা বিশ্বকে বলে বিশ্বপাগল। যক্ষপুত্রীর অন্ধকারের জীবিকার আবদ্ধ থাকলেও জীবনের স্বরূপ তার কাছে অজ্ঞাত নয়, তাই বিশ্বর কর্তে এখনও গান আছে, হৃদয়ে ভাব আছে, মুখে ভাষা আছে। নাটকের দৃষ্টান্তচর্চায় দেখি ‘কিছুদিন থেকে হঠাৎ ওর গান খুলে গেছে।’ চন্দ্রার মুখে জানা যায়, ‘ওকে নন্দিনীতে পেয়েছে, সে ওর প্রাণ টেনেছে, গানও টেনেছে।’ বিশ্বর প্রথম আবির্ভাব ‘মোর স্বপনতরীর কে তুই নেয়ে’ গানের মধ্য দিয়ে। এই গান নন্দিনীর প্রতি উদ্দিষ্ট। চন্দ্রা তো খোলাখুলিই জানিয়েছে ‘তোমার স্বপনতরীর নেয়েটি কে সে আমি জানি।’ বিশ্বর স্বপনতরীর নেয়ে বাহ্যত নন্দিনী হলেও এই একটি গানের ভাষায় বিশ্বর স্বপ্নকল্পনার স্বদূরতার পরিচয় পাওয়া যায়। বিশ্ব কেবল পাগল নয়, সে কবিও। অসীমেব যে রহস্যদূতী দূরান্ত থেকে সীমার বাতায়নে ক্রমে ক্রমে উকি দিয়ে যায়, বিশ্বর আগ্রহ চৈতন্য তারই অনুসরণ করে। তাই অসীম রহস্যচারণীর ছদ্মবেশ খসিয়ে তার প্রসন্ন হাসিতে আপনাকে উদ্ভাসিত করার আকৃতি বিশ্বর এই গানটিতে প্রকাশ পেয়েছে। বিশ্বর দ্বিতীয় গান ‘তোমার প্রাণের রস তো শুকিয়ে গেল ওরে’। এই স্বল্পবাক্য গানটি যক্ষপুত্রীর নিরানন্দ গুহাগহ্বরে কর্মপিষ্ট মুমূর্ষু মানুষগুলির মরণের মুখে ধাবিত আর্তনাদ মাত্র। এ গানের ব্যাখ্যা বিশ্বই করেছে—

‘আমাদের না আছে আকাশ না আছে অবকাশ। তাই বারো ঘণ্টার সমস্ত হাসিগান স্বর্ষের আলো কড়া করে চুঁইয়ে নিয়েছি এক চুম্বকের তরল আঙুনে। যেমন ঠাস দাসত্ব তেমনি নিবিড় ছুটি।’

‘তোমার গান শোনাও তাই তো আমার জাগিয়ে রাখ’ বিশ্বর এবং রক্ত-করবী পালার সর্বশ্রেষ্ঠ, এমন কি রবীন্দ্রনাথের অগ্রতম শ্রেষ্ঠ গান। এ শুধু বিশ্বর গান নয়, তার জীবনবেদ, যক্ষপুত্রীর রক্তখাস শোষণযন্ত্রণার মধ্যে নিরাখাস জীবনের শেষ জীবনাসক্তির অমৃততৃষ্ণা। যক্ষপুত্রীর ব্যস্তিক জীবনে নন্দিনীর মত প্রাণচঞ্চল প্রেমপুলকে পরিপূর্ণ নারীর প্রবর্তনা যখন এসে পড়ে আচমকা আলোর মত, অন্ধকারের বুকে যখন একফালি আলোক আশার মত দেখা দেয়, বিশ্বর কাছে নন্দিনী সেই বহু গুহার একখানি আকাশ, বিশ্বর কাছে নন্দিনী সমুদ্রের অগম পারের দূতী। তাই নন্দিনীকে বিশ্ব ‘ঘুমভাঙানিয়া’ ‘দুখজাগানিয়া’ বলে সম্বোধন করেছে। এই গানের গোপন ব্যথায় নন্দিনী বিশ্বর মনের খবর পায়, তার দুঃখের দোলনচাঁপা হঠাৎ যেন সুরের স্ববাস ছড়িয়ে যায় নন্দিনীর মনে।

নন্দিনীর সঙ্গে বিস্তর স্পর্শ অবশ্যই প্রেমের নয়, নিতাম সখ্যের। কিন্তু নন্দিনী বিস্তর শুধু সমবেদনার সখী নয়, বিস্তর হৃদয়ের নিভূতে এক বার্ষ প্রেমের ক্ষতস্থানে নন্দিনী মাধুর্যের প্রলেপ দিয়ে গেছে। লক্ষ্যীয় যে, রক্তকরবী নাটকে বিস্তর গানের মধ্য দিয়েই গীতিসম্রাট কবি সর্বপ্রথম ব্যক্তিগত প্রেম-বেদনার আভাস দিলেন। অর্থাৎ রূপক-সাংকেতিক-তত্ত্বনাট্যে চরিত্রগুলি সাধারণত নৈর্য্যক্তিক তত্ত্বের শ্রেণীরূপ হয়ে থাকে, কিন্তু বিস্তকে ব্যক্তিরূপেই অনুভব করা যায়। বিস্তর গানে এক ব্যক্তিগত ব্যথা আছে, স্পর্শকাতর সূক্ষ্ম একটি অব্যক্ত যন্ত্রণা আছে, বার্ষ প্রেমের একটি মর্মহৃদয় নৈরাশ্র আছে। বিস্ত একদিন ছিল দুঃসাহসী রক্তনেরই দলে, কিন্তু তীরবেধা পাখির মত একদিন সে ছিটকে এল এই হৃদয় খোদাই করার কাজে। একটি মেয়ে তাকে স্বর্ণের প্রলোভনে এখানে টেনে আনল, স্পর্ষিত ঔদ্ধত্যে বিস্ত যক্ষপুরীতে এল। সেই থেকে তুষার জল তার আশার অতীত হয়েছে, বিস্ত এখন নিঃসঙ্গ যন্ত্রণার খননকার্যে বন্দী, এখন সে ‘রক্তনের ও পিঠ, যে পিঠে আলো পড়ে না’। এমন সময় এল নন্দিনী, এল মুক্তির আকাজক্ষা, যেন চাঁদের টানে সাগরে লাগল জোয়ার, হৃদয়ের তারে সখ্যের টানে লাগল চাপা ব্যথার মীড়, চোখের জলে পড়ল সূর্যের আলো। সেই অনির্বচনীয় অনুভূতি একটি আশ্চর্য গীতরূপ লাভ করেছে এই গানে—

ও চাঁদ চোখের জলে লাগল জোয়ার দুখের পারাবারে

হল কানায় কানায় কানাকানি এই পারে ঐ পারে ।

নাটকে বিস্তর এই গানটি খণ্ডিত, গীতবিতানে এর একটি অতিরিক্ত স্তবক পাওয়া যায় যা রক্তকরবীতে বিস্তর গানে নেই। কিন্তু বিস্তর কণ্ঠে উদ্গীত হওয়ার জগ্জই যেন এই কথাগুলি কবির লেখনী থেকে নির্গত হওয়ার পর থেকে প্রহর গুণছে। যথা—

পথিক সবাই পেরিয়ে গেল ঘাটের কিনারাতে

আমি সে কোন আকুল আলোয় দিশাহারা রাতে ।

পথ হারানোর অধীর টানে অকূলে পথ আপনি টানে

দিক ভোলাবার পাগল আমার হাসে অন্ধকারে ।

বিস্তর আর একটি গান ‘যুগে যুগে বুঝি আমার চেয়েছিল সে’। নন্দিনী যখন তাকে পথ চলার গান গাইতে বলেছে বিস্ত এই গান শুনিয়েছে। প্রেমের এই অগাস্ত্ররূপ পথ-চাওয়া দ্রবীজনাথের কবিজীবনের স্থির প্রত্যয় হয়ে আছে।

সেই অস্বাভাবিক বা চিরন্তন প্রেমের কথাই সোনার তরীর মানসসুন্দরীতে আছে। বিষয় বা মূলত প্রেম বিষয়ে কবির পুরাতন বিশ্বাসেরই গান।

রাজাকে নন্দিনী একটি গান শুনিচ্ছে 'ভালবাসি ভালবাসি'। এ গান মর্মমমতার, গভীর জীবনাসক্তির, মুক্তিকাধনিষ্ঠতার। নন্দিনীকে বিস্ময় শিখিয়েছিল এই গান। এই গানের ভাষা বিশ্বর গাওয়া 'যুগে যুগে বুঝি আমায়' গানের মতই কবির চিরন্তন প্রেমস্বপ্নের উদ্দীপক—

সেই সুরে বাজে মনে অকারণে

ভুলে-যাওয়া গানের বাণী ভোলাদিনের কাদনহাসি।

আবার এই নাটকে নন্দিনীর জীবনমমতা প্রাণোচ্ছলতা সবই এই একটি গানের মধ্য দিয়ে ফুটে উঠেছে। অতীতকে অন্ধকার নেপথ্যবর্তী শক্তিদম্বী রাজার চিন্তে অতীতের সহজ জীবনের স্মৃতি জাগিয়ে তোলার জগৎ এই গানের প্রয়োজন ছিল।

নাটকের নেপথ্য-সংগীত 'পৌষ তোদের ডাক দিয়েছে' ফসল কাটার গান। মুক্তধারায় ভৈরবপন্থীদের 'জয় শংকর' একাধিকবার শোনা গেলেও নেপথ্য-সংগীত নয়, কারণ যেহেতু নাটকটির ঘটনা পথে সংঘটিত, তাই ভৈরবপন্থী-গণকে বারবার মন্দিরের দিকে যেতে যেতে পথে দেখা গেছে। ফসলকাটার গান সম্পূর্ণ নেপথ্যের। শুধু নেপথ্যে নয়, সে গান যক্ষপুত্রীর বাইরে ফল-শস্ত্রভারাবনত ভূমির গান। যক্ষপুত্রীতে সোনা ওঠে, ফসল জন্মায় না। তাই ফসলকাটার গান দূর থেকে ভেসে আসে এখানে। মুক্তিকার হৃদয়হর থেকে যক্ষের ধন হরণ করার কাজ চলেছে যক্ষের পুত্রীতে, আর মুক্তিকার উপরে চলেছে শস্ত্রের হিম্মোল, সবুজের সমারোহ। একদিকে শক্তিবাহুল্যের যোগে হরণ, অতীতকে প্রেমের যোগে গ্রহণ। একদিকে রাজা, অতীতকে রঞ্জন, একদিকে স্বর্ণধোদাইয়ের প্রলোভন, অতীতকে ফসলকাটার ডাক। জীবনের এই বৈপরীত্যই এই নাটকে দৃষ্ট রচনা করেছে। এই দৃষ্ট রাজার মনে, যক্ষপুত্রীর সর্বত্র, আধারবাসী মানুষগুলির আসাড়া চিন্তে ধ্বনিত করে তোলার জগৎই নাটকে বারবার পৌষালি গানের সুরটি ভেসে আসে। ফসলের গান মাটির গান এখনো ভেসে আসে, এই তো এ গানের সেরা খবর। যক্ষপুত্রীর আলোক-হীনতার বাইরে যখন 'পৌষের রোদুর পাকা ধানের লাবণ্য আকাশে মেলে দিচ্ছে', তখন রাজাই বা কেন পৃথিবীর বুক চিরে মরা হাড়গুলোকে ঐশ্বর্য বলে চিনিরে আনবে? অন্ধকার থেকে কান্না রাফসের অভিলাষ বয়ে আনবে?

‘সোনার পিও কি তোমার ঐ হাতের আশ্চর্য ছন্দে সাড়া দেয়, যেমন সাড়া দিতে পারে ধানের খেত’? হুতরাং জালের অন্তরালবর্তী শক্তিমান মানুষকে মুক্তিকার বৃকে সম্পূর্ণরূপে মূর্তিমান করার জন্যই ঐ ফসলকাটার গানের দরকার ছিল। এই নাটকে রাজা শেষ পর্যন্ত আপনার জাল ছিঁড়ে বেরিয়ে এসেছেন। আর ঠিক তখনই যক্ষপুরীতে অন্তর্বিপ্লব শুরু হয়ে গেছে, লুপ্ত উৎপাদন-ব্যবস্থার অন্তঃসারশূন্যতা আপনার স্ববিরোধিতায় ধ্বসে পড়েছে। পুনরায় দূরশ্রুত পৌষের গান শ্রোতা ও দর্শকদের কাছে দ্রুতধ্বনিত হয়ে উঠেছে, যেন হৃৎপিণ্ডের উত্থানপতনই দ্রুততর হয়ে উঠেছে। এই ফসলকাটার গান দিয়েই নাটক সমাপ্ত হয়েছে। যন্ত্রের চেয়ে, দৃষ্টের চেয়ে, শ্রবের চেয়ে, মরা ধনের প্রেত-সাধনার চেয়ে প্রাণের, প্রেমের, সখ্যের, শস্যের ও জীবনের সাধনার প্রেচ্ছ প্রতিষ্ঠিত হয়েছে।

১৩

চিরকুমার সভা উপজ্ঞাসাকারে ভারতী পত্রে (১৩০৭-১৩০৮) ধারাবাহিক-ভাবে প্রকাশের পর প্রজাপতির নির্বন্ধ নাম দিবে ১৩১৪ সালে গল্পগ্রন্থাবলীতে প্রকাশিত হয়েছিল। পুনরায় এটিকে অংশত পরিবর্তিত করে কবি ১৩৩১ চৈত্র ১৩৩২ বৈশাখে নূতন নাটকের রূপ দান করেন এবং কয়েকটি নূতন গানও যোগ করেন। চিরকুমার সভা নামে গ্রন্থাকারে ১৩৩২ সালের চৈত্রে এই নাটকটি প্রকাশিত হয়। প্রহসন রূপে চিরকুমার সভায় সংগীতের উপযোগিতা প্রজাপতির নির্বন্ধ প্রসঙ্গে পূর্বেই আলোচিত হয়েছে। বর্তমান চিরকুমার সভায় কবি কয়েকটি সম্পূর্ণ কাব্যগীতি এবং কয়েকটি ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র খণ্ড-গীতি যোগ করেন। চিরকুমার সভায় ক্ষুদ্র গান অসংখ্য এবং সমগ্র নাটকখানি সংগীতে-স্বরে-রাগে-অল্লরাগে পরিপূর্ণ। সংযোজিত গানগুলি কবির সমকালীন গীতগ্রন্থ প্রবাহিনীর (১৩৩২) অন্তর্ভুক্ত হয়েছে। তৃতীয় অঙ্কের প্রথম দৃশ্যে নীরবালার কণ্ঠে ‘যেতে দাও গেল যারা’ গানখানি কয়েকদিন পরবর্তী অল্পশ্রুতি বর্ষাঙ্গলে দেখতে পাই। চিরকুমার সভায় কবি পাত্রপাত্রীর সংলাপের বিশেষ মূল্যে সংগীত যোজনা করেছেন বটে, কিন্তু সংগীত এই সকল ক্ষেত্রে গভীর মানবিক আবেগানুভূতির বাহন হয়ে উঠেনি। অক্ষয় ও নীরবালার মুখে গীতের প্রাধান্য তাদের গীতপ্রিয়তার পরিচায়ক যাত্র, কিন্তু সে গান প্রায়শ না-বলা-বাগীর ঘন বামিনীর অন্তরাল থেকে উঠে আসে না। এইজন্য দু’একটি গানের

প্রয়োগ নাটকে লঘুতর মনে হয়—যেমন, প্রথম অঙ্কের প্রথম দৃশ্বে নীরবালার কণ্ঠে ‘জয়যাজ্ঞায় যাও গো ওঠো জয়রথে তব’। অবশ্য সামাজিক নাটকে বা প্রহসনে গান অলংকার মাত্র; দর্শক-মনোরঞ্জন এবং প্রাসঙ্গিক লঘুতার আবহাওয়া-সৃষ্টি ব্যতীত তার কাছ থেকে গভীরতর কিছু প্রত্যাশা করা যায় না। রবীন্দ্রনাথের প্রহসনেও সংগীত তার প্রহসনীয় পরিহাস ও তারল্য ব্যতীত অল্প কোনো সাংকেতিকতা বা গূঢ়তা সৃষ্টি করেনি।

গল্পগুচ্ছের কর্মফল (১৩১০) গল্পটির নাট্যরূপ শোধবোধ ১৩৩২ সালের মাসিক বহুমুখীতে এবং ১৯২৬ সালে গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হয়। শোধবোধ সামাজিক নাটক এবং কমেডি জাতীয়। এই নাটকে কয়েকটি গান আছে—সে গানগুলি কাব্যগীতি হিসাবে উৎকৃষ্ট হলেও সামাজিক নাটকের প্রয়োজনেই সেগুলি সন্নিবেশিত হয়েছে, তার বেশি কোনো মূল্য সেগুলিতে নেই। চিরকুমার সভার গান সম্পর্কে ইতিপূর্বে যা বলা হয়েছে, শোধবোধের গান সম্পর্কেও তার পুনরুল্লেখ করা যায়। এই নাটকের তিনটি গানই (সে আমার গোপন কথা, বেদনায় ভরে গিয়েছে পেয়ালা এবং এবার উজাড় করে লও হে আমার) আছে নাটকের নাটিকা নলিনীর কণ্ঠে—নলিনী নামটিও কবির কিশোর বয়সের প্রিয় নায়িকার নাম। এখানে নলিনী ধনীকন্যা, আধুনিকা, যদিও নাট্যঘটনায় তার নিভৃত মনের নিঃশেষ আত্মসমর্পণ ও অকৃত্রিম প্রেমাতুরাগের যে পরিচয় আছে তা নানা নাটকীয় ঘাতপ্রতিঘাত ও ঘটনাসংঘর্ষের ভিতর দিয়ে ধীরে ধীরে প্রকাশিত হয়েছে। নলিনীর বাহ্যিক চাপলা ও লঘুতা এবং আভ্যন্তর বেদনার বৈপরীত্য চরিত্রটিকে এই নাটকে সর্বাধিক আকর্ষণীয় করে তুলেছে। সেক্ষেত্রে নলিনীর গোপন চিত্তের বেদনাপ্রকাশে সংগীতগুলি অত্যন্ত সার্থক হয়েছে বলা যায়। প্রথম গানটি সম্ভবত কবির পূর্ববর্তী কালের রচনা, কারণ কবি স্বয়ং তাঁর এই গান সম্পর্কে একটু টিপ্পনী করেছেন। নালিনীর সখী চাকু বলেছে—

“তুই ভাই এইসব সখীকে-ডাক-পাড়া সেকেলে ধরনের গান কোথা থেকে জোগাড় করলি বলতো।

নলিনী। খুব একেলে ধরনের কবির কাছ থেকেই।”

‘একেলে ধরনের কবি’ যখন নলিনীর কণ্ঠে সংগীত জোগানোর ভার নিয়েছেন, তখন স্বভাবতই নলিনীর মত চাপা-স্বভাবের মেয়ের চিত্তের একটি গোপন দিক তার গানে ফুটেবে, সে গান শুধুই ডুইং রুমের শোভা হবে না।

নলিনীর কথার-পরিহাশে-প্রেমালাপে লম্বু কোঁতুক ও চপল নৈর্ভূত, কিন্তু তার সমস্ত চিন্তা একটি বিন্দুতেই কেন্দ্রীভূত, অর্ন্তত তার কোনো বেদনাবোধ আছে, তার গানই সে কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। গান এখানে নাটকের নয়, কেবল নলিনীর, একটি নারীর, নিভৃত সংলাপ। তার গানের শ্রোতা বেই হোক না কেন, উদ্দিষ্ট যেন একজনই। কেবল নাটকের শেষ দৃশ্য পর্যন্ত সেই একজন অবশ্য সে কথা বুঝতে পারেনি, তাই জটিলতা ও নাট্যকৌতূহলের সৃষ্টি। তাই নলিনী বিলাতপ্রত্যাগত অত্যাধুনিক পাণিপ্রার্থীর সম্মুখেও অভিজাত্যরক্ষার আত্মরক্ষণিক হিসাবে যে ইংরিজি গান গায়—

Love's golden dream is done,

Hidden in mist of pain—

—তার মধ্যেও গোপন ব্যথার ইঙ্গিত আছে। সেই গোপন ব্যথাই আরও স্পষ্ট ও নিবিড়তর হয়েছে 'বেদনায় ভরে গিয়েছে পেয়ালা নিয়ো হে নিয়ো' গানে।

গৃহপ্রবেশ ১৩৩২ সালের আশ্বিনে প্রবাসীতে এবং কিছুকালের মধ্যেই গ্রন্থরূপে প্রকাশিত হয়। গৃহপ্রবেশও মৌলিক নাটক নয়—গল্পগুচ্ছের শেষের রাজি (১৩২১) গল্পের নাট্যরূপকে ঘনীভূত করার জন্ত যেমন নূতন উপস্থাপনা এবং ঘটনাবোজনার প্রয়োজন হয়েছে, তেমনই অনেকগুলি গানও অপরিহার্যভাবে এই নাটকে উপস্থাপিত হয়েছে। নাটকের মূল ঘটনা শেষ শব্দায় শায়িত যতীনের ক্রমশ অস্তিম মুহূর্তের সম্মুখীন হওয়া। নাটকের গানগুলি মুম্বু যতীনের ইচ্ছানুযায়ী তার সম্মুখে বারবার গীত হয়েছে। মুতুাপথ-যাত্রীর অস্তিম বাসনার আভাষ প্রতিটি গান আশ্চর্যরকম করুণ বিবল হয়ে উঠেছে। এই নাটকের গানগুলি অবশ্যই এই নাটকের জন্ত রচিত হয়নি, কিন্তু অধিকাংশ গানের বাণীতেই যতীনের মুম্বু গোপন হৃদয়লালিত কামনা ও ইচ্ছার সঙ্গে একপ্রকার স্মৃষ্ণ মিল আছে, সেইজন্তই গানগুলি শোনা মাত্র দর্শক ও শ্রোতার অন্তরে সক্রিয় সমবেদনা বাস্পীভূত হতে থাকে। নাটকের যাবতীয় গানই যতীনের ভগ্নী হিমির কর্ণে, কেবল একটি গান যতীন গেয়েছে। যতীন ছিল গীতরসিক ব্যক্তি, হিমিকে সে সংগীতে দীক্ষা দিয়েছে, যোগাযোগে বিপ্রদাস যেমন ভগ্নী কুম্বে সংগীতে অনুরাগিত করেছিল। যতীনের সংগীত-বিষয়ে দুর্বলতা হিমির কাছে তাই অজানা ছিল না। এই অকালবিদায়ী ভ্রাতার মরণোন্মুখ পাণ্ডুর বাসনাগুলিকে পূর্ণ করার জন্ত হিমি যথাসাধ্য নতমুখে

আজ্ঞা পালন করে। আসন্ন সর্বনাশের শঙ্কায় বেদনার তার কোমল স্নেহাত্মক চিন্তা বিদীর্ণপ্রায় হলেও কঠে গান এনে ভ্রাতার উৎস্রুত শ্রুতিকে সে তৃপ্ত করে চলেছে। এইরূপ পরিস্থিতি ও পরিবেশে একমাত্র রবীন্দ্রনাথের গানই তার অসামান্য গভীরতা ও বেদনাগর্ভ আবেদনে উপযুক্ততা লাভ করেছে এবং প্রতিটি সংগীতই প্রত্যেকটি ক্ষেত্রে সার্থক হয়ে উঠেছে। দীপনির্বাণের অনিবার্য মুহূর্ত আসন্ন জেনেও সেই যত্নপাণ্ড সঙ্কল্প নয়নের সম্মুখে জীবনের শূন্যগর্ভ সাধনা ও স্তোকবাক্য দানের প্রতারণা আমাদের অন্তরে নিঃশব্দ হাহাকার জাগিয়ে তোলে, এক অমোঘ নৈরাশ্র সমস্ত সত্তাকে শীতল করে তোলে। কেবল সেই স্তব্ধতার মাঝখানে কিছু অনবচ্ছ সংগীতই মুহূ আলোক ও শাস্ত বহিরাগত হাওয়ার মত একটি ক্ষণিক প্রত্যাশা ও অপরাভ্যেয় আত্মার জ্যোতি বিকীর্ণ করে রাখে। যতীনের বারবার সংগীতপ্রবণের আগ্রহ ও হিমিকে গান গাইবার অহুরোধ করার ভিতর দিয়ে তার অস্থিরচিন্তের বিষন্ন আকাঙ্ক্ষা ও হৃসর স্বপ্নবিলাসের যে পরিচয় পাওয়া যায়, তা বিন্দুমাত্র অতিরঞ্জিত মনে হয় না।

এই নাটকে যতীনের ‘ও রে মন যখন জাগলি না রে’ গানখানি ছাড়া হিমির কঠে মোট আটখানি গান আছে। গানগুলি হিমির কঠে গীত হলেও মরণাহত যতীনের বিষন্ন হৃদয়পট এই গানগুলির মাধ্যমে প্রোতার চিন্তে উদ্ঘাটিত হয় মাত্র। যে গৃহপ্রবেশ, মণিসৌধ ও মণিমন্দির-নির্মাণের স্বপ্নে যতীনের শয্যাশায়ী চিন্তা আচ্ছন্ন হয়ে আছে, তার সবটাই যে মিথ্যা প্রবঞ্চনার উপর দাঁড়িয়ে আছে, যেন তারই অস্পষ্ট আভাস অপ্রত্যাশিত ভাবে প্রথম অঙ্কে হিমির কঠে ‘খেলাঘর বাঁধতে লেগেছি আমার মনের ভিতরে’ গানটিতে প্রতিকলিত হয়েছে। যতীনের রোগভারাক্রান্ত পাণ্ডু হৃদয় যখন পত্নীর প্রেমসেবার প্রত্যাশায় উন্মুখ হয়ে আছে, তারই স্মরণে সে কখনও হিমির কঠে শুনতে চায় ‘নতুন বিয়ের গানটা’—‘বাজো রে বাঁশরি বাজো’। আসন্ন মৃত্যুর সঙ্গে এই অস্তিমজীবনযাত্রীর চিরমিলনের করুণ সংকেত ঘনি়ে ওঠে প্রোতার স্পর্শকাতর মনে। কখনও দাম্পত্য জীবনের যৌবনোচ্ছল স্বহৃদসম্মোহের স্মৃতি যতীনকে রোমাঞ্চিত করে। হিমিকে তখন গাইতে হয় ‘যৌবনসরসানীরে মিলন-শতদল’। শুনতে শুনতে বিবর্ণ রোগশয্যায় স্বগতোক্তির মত যতীন বলে—

“আমি চোখ বুজে শুনব সেই ঝাউগাছের বরষার শব্দ। কিন্তু হিমি, তুই আজ গাইলি, ও যেন ঠিক তেমন—কে জানে! আর একটু অন্ধকার হয়ে

আজ্ঞক, আপনি আপনি স্তনতে পাব—ধীরে বও ধীরে বও সমীরণ। আজ্ঞা তুই যা। ছবিটা কোথায় রাখলুম?”

যতীনের অস্থির মন যখন তার পত্নীর চিন্তায় পূর্ণ হয়ে আছে, তখন পত্নী মগ্নি তার দৃষ্টির অগোচরে, ‘ধরা দেওয়ার ধন সে তো নয় অরূপ মাধুরী’। সেই অরূপ মাধুরী প্রিয়তমা এই নাটকে যতীনেরই আপন মনের মাধুরী দিয়ে নির্মিত। ঠিক সেই মুহূর্তে সেই কথাই হিমির কণ্ঠে গান হয়ে ঝরে পড়েছে—‘আমার মন চেয়ে রয় মনে মনে হেরে মাধুরী’। হিমির আর একটি গান ‘ঐ মরণের সাগরপারে চূপে চূপে’। এই গান মৃত্যুবিষয়ে রচিত রবীন্দ্রনাথের স্বল্পসংখ্যক কয়েকখানি গানের অন্যতম, এই নাটকে ব্যবহৃত হয়ে যতীনের রোগজরুর নিরানন্দ ঘরে মৃত্যুর বিষন্ন ছায়া ঘনিষে তুলেছে। দুঃখের আধার রাত্রি ধীরে ধীরে নেমে আসছে যতীনের চারপাশে, মৃত্যুর তুহিন স্পর্শের আসন্ন বিস্তার ক্রমশ একটি অচরিতার্থ বাসনার কণ্ঠরোধ করছে, সেই বিপুল অন্ধকারের ভয়াতুর বন্ধ থেকে ‘ভুবনমোহন স্বপনরূপে’ অজ্ঞাত লোকের অশরীরিণী প্রিয়ার নিঃসঙ্গ পদসঙ্কার শোনা যাচ্ছে, অন্ধকারে স্পষ্ট হয়ে উঠছে তার আলুলায়িত কেশদাম, যার স্তরে স্তরে সন্ধ্যাতারার মাণিকজ্বালা। আজ নিশীথের নিস্তব্ধ আকাশ মৃত্যুসংগীতের যন্ত্রণায় আর্ত—‘আকাশ আজি গানের ব্যথায় ভরে আছে’। সেই ভুবনমোহন স্বপনের তুলনায একটি গৃহনির্মাণ, পার্থিব ভোগস্বপ্ন, স্বথব্যবসায়ী—এইগুলি কত অর্থহীন, কী অনীম অকিঞ্চিৎকর! বিপুলের সঙ্গে, অসীমের সঙ্গে এই নশ্বর খণ্ড দুর্বল আতুর জীবনের বৈপরীত্য স্পষ্ট হয়ে ওঠে ‘ঐ মরণের সাগরপারে’—একটি গানের সুরে। যতীনের চোখে মুখে ইচ্ছার এই মৃত্যুপ্রিয়ার পদধ্বনি যতই নিশ্চিত হয়ে উঠেছে, ততই সে বিদায়গ্রহরের বিষন্ন স্মৃতির ভ্রাণে আত্মনিমজ্জিত হতে চেয়েছে, প্রত্যাসন্ন মুহূর্তের মর্মে শেষ আসক্তির বর্ণালী অন্ধকারের বুকে গোখুলির করুণ কণ্ঠহারের মত। তারই সার্থক প্রতিরূপ ঘটেছে এই গানে—‘যদি হল যাবার ক্ষণ, তবে দিবে যাও শেষের পরশন’। কিন্তু এই শেষের পরশন যে দেবে, সেই মগ্নি মৃত্যুপথযাত্রীর শিয়রে নেই, সে সেই গৃহেই অল্পপস্থিত, যতীনের অজ্ঞাতসারেই। কিন্তু মুমূর্ষু যতীনের শেষ আগ্রহ অস্তিম উৎকণ্ঠা কোতুলক অসম্ভব আশা—সবই যে তাকে ঘিরেই। নাটকটির নাম গৃহপ্রবেশ। এই গৃহপ্রবেশ-উৎসবকে স্মরণ করে হিমির কণ্ঠে একটি গানও আছে—‘অগ্নিশিখা এস এস আনো আনো আলো’। গানখানি নাটকে গৃহপ্রবেশের আত্মনৈতিকতার

পরিপ্রেক্ষিতে সংযোজিত হলেও একটি করুণ অশ্রুকাভর বাতাবরণের সৃষ্টি করেছে। একটি নির্বাণোজত দীপশিখার সামনে উৎসবের অগ্নিশিখা কেমন করে জ্বলে উঠতে পারে? যে গৃহপ্রবেশের কাল্পনিক উৎসবে যতীনের মন স্বপ্নাতুর, সেই গৃহপ্রবেশ কোনোদিনই বাস্তবে সম্ভব হবে না, দর্শকরা তো জানেন। ধীরে ধীরে যতীন মৃত্যুপূরীর গৃহপ্রবেশ-উৎসবে প্রবেশ করেছে, এই অর্থেই নাটকখানির নামতাৎপর্য স্পষ্ট হয়ে ওঠে। হিমির মুখে যতীন আত্মজ্ঞানিক গৃহপ্রবেশের গানই শুনতে চেয়েছিল, যে গান স্বয়ং যতীনেরই নির্বাচিত। কিন্তু এই গানের অগ্নিশিখা যেন কোনো দিব্য জ্যোতিষ্মত পরিণত হয়েছে, যে আলোক মৃত্যুর অন্তরে অমৃতের পছন্দানুরূপ করে দেয়। এই দিক দিয়ে গানটি সার্থকভাবে প্রযুক্ত।

হিমির সর্বশেষ গান ‘জীবন-মরণের সীমানা ছাড়ায়ে বন্ধু হে আমার রয়েছে দাঁড়িয়ে’। যতীনের জীবনপ্রদীপ আয়ুর শেষপ্রহরে উপনীতশিখা, তার স্নায়ু-ধমনী-শিরায় তখন নিভন্ত আলোর শেষ বিদায়ের সম্বর্ধনা চলেছে। মৃত্যুর সঙ্গে যেন যতীনের নবপরিণয় শুরু হয়ে গেছে—‘চোখের উপর কী রকম সব ঘোর হয়ে আসছে। গোধূলি লগ্ন, গোধূলি লগ্ন আমার। বাসরঘরের দরজা খুলবে’। এই অবস্থাতেই যতীন তার সর্বশেষ প্রিয় গানটি শুনতে চেয়েছে ‘জীবন-মরণের সীমানা ছাড়ায়ে’। হিমি অশ্রুজল কণ্ঠে জ্যোষ্ঠ ভ্রাতার শেষ ইচ্ছাটি পূরণ করেছে, অপ্রতিরোধ্য শোকের নিবিড়তম বেদনা বন্ধে প্রাণপণে চেপে ধরে যন্ত্রণাবিকৃত কণ্ঠে এ গান ফুটিয়ে তুলেছে। এ গান শুনতে শুনতে যতীনের আয়ুর প্রদীপ জ্যোতিঃসমুদ্রে বিলীন হয়ে গেছে। মৃত্যুর পটভূমিকায় মুমূর্ষু রোগীর মৃত্যুপূর্ব মুহূর্তে এইভাবে সংগীতযোজনা করা রবীন্দ্রনাথের মত মহাকাব্যের পক্ষেই সম্ভব এবং সেই সংগীত যে কত মর্মস্পর্শী হতে পারে, এই গানখানি নিঃসন্দেহে তার পরিচায়ক।

১২২২ সালের জুলাই মাসে শেষরক্ষা নাট্যরূপটি প্রকাশিত হয়। গোড়ায় গলদ (১২২২) গ্রন্থসনের নাট্যরূপান্তর এই শেষরক্ষা ১৩৩৪ সালের আষাঢ়ে মাসিক বহুমতীতে প্রথম প্রকাশিত হয়েছিল। গোড়ায় গলদ গ্রন্থসনে গানের স্ফুটন থাকলেও কবি তাতে কোনো কাব্যগীতি যোজনা করেননি, কেবল নাটকটির সমাপ্তিতে মধুরেন সমাপন্যে রীতিতে একটি সমবেতগীতি ছিল। শেষরক্ষা নাটকটি গোড়ায় গলদের তুলনায় উৎকৃষ্ট। গোড়ায় গলদের নিমাই শেষরক্ষায় হয়েছে গদাই—উৎকট নামে পরিহাসিক স্বর বর্ধিত হয়েছে।

গোড়ায় গলদে কিছু স্বগতোক্তি ছিল, সেগুলি আধুনিক নাটকের বাস্তবতার পক্ষে শ্রুতিকটু, এখানে তা সংশোধন করা হয়েছে। দৃশ্যবিশ্লেষণেও পরিবর্তন ঘটেছে। গোড়ায় গলদে ঘটনার অবিচ্ছিন্নতা সত্ত্বেও দৃশ্যপরিবর্তন করতে হয়েছে, শেষরক্ষায় দৃশ্য অপরিবর্তিত রেখে কেবল ‘পাশের ঘর’ এইরূপ বোকানো হয়েছে। রবীন্দ্রনাথের অনেকগুলি সমকালীন কাব্যগীতি শেষরক্ষাকে সমৃদ্ধ করেছে। তাতে প্রহসনের স্থখপ্রাব্যতা ও মাধুর্য নিঃসন্দেহে বৃদ্ধি পেয়েছে। গোড়ায় গলদ এবং শেষরক্ষা উভয় প্রহসনের বিষয়বস্তু একই—অবিবাহিত জীবনে নারীজাতির সম্পর্কে রোমান্সের সম্ভাবনা এবং শেষ পর্যন্ত সেই রোমান্সের সামাজিক রোমাটিকতায় পরিণতি। গোড়ায় গলদে এই মধুর বিষয়টিকে নিছক সংলাপের মধ্যে ও ঘটনাগত কোতূহলেই প্রকাশ করা হয়েছিল। এই জাতীয় রসমধুর প্রহসনে গীতহীনতা অবিবাহিত-অধ্যুষিত বিশৃঙ্খল মেস বাড়ির মতই। তাতে নাটকের রোমান্সও যেন ক্ষুদ্র হয়। শেষরক্ষা প্রহসনে তাই নারীকণ্ঠে কণে কণে গানের সুর উৎসারিত হয়ে নাটকটির সুরহীনতার প্রাথমিক গলদ দূরীভূত করেছে এবং এই জাতীয় প্রহসনের সম্মান প্রতিষ্ঠার দ্বারা শেষরক্ষা ঘটিয়েছে। শেষরক্ষায় কোমল নারীকণ্ঠের মধুর গীতে প্রতিবেশীর জানালার যে খড়খড়ি ঘন ঘন উন্মোচিত হয়, তা জীবনের উৎকর্ষ শ্রুতিরই প্রতীক। গোড়ায় গলদে, এই খড়খড়িটি আগাগোড়া বন্ধই ছিল। সেখানে ‘পাশের বাড়ি হইতে গানের শব্দ’ মাত্র আছে, গানের বাণীটি ছিল না। শেষরক্ষায় গানগুলি সম্পূর্ণ হওয়াতে সংলাপ যেন আরও সার্থক হয়ে উঠল।

শেষরক্ষায় কমলমণি স্বরলিপি দেখে গান তোলে, বলা বাহুল্য সে গান রবীন্দ্রসংগীত, কারণ ১২৯৯ সালের তুলনায় ১৩৩৪ সালে রবীন্দ্রসংগীত অধিকতর জনপ্রিয় এবং তার স্বরলিপির প্রচারও বেড়েছে। শিক্ষিত মহলে স্ত্রীপুরুষের মধ্যে তার চর্চা ক্রমবর্ধমান, কবি তা জানেন।

রবীন্দ্রনাথের সমাজবিষয়বস্তুতে নাটকে, সামাজিক প্রহসনাদিতে নাগরিক শিক্ষিত সমাজের যে নরনারীর চরিত্র অঙ্কিত হয়েছে, তাদের মার্জিত কচি, বিদগ্ধ ব্যবহার, পরিশীলিত বাচনভঙ্গির সঙ্গে স্থললিত কাব্যগীতি অপরিহার্য উপাদানরূপে পরিগণিত হয়েছে। শেষরক্ষায় গানগুলি এই অর্থেই বিশুদ্ধ নাট্যসংগীত। প্রজ্ঞাপতির নির্বন্ধ, চিরকুমার সভা ইত্যাদি প্রহসনের গীতগুলি একই সূত্রে গ্রথিত। মোটামুটি ঐক্য নাট্যবিষয়ের সঙ্গে সম্পৃক্ত, ঘটনার সঙ্গে

আভাসিত কাব্যময় এই গানগুলি মঞ্চে যেমন রোমাটিক পরিবেশ সৃষ্টি করে, তেমনই দর্শকদের মনেও সাংগীতিক মুক্তির আনন্দ দেয়। রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবর্ধমান জনপ্রিয়তাও কবির এই জাতীয় নাটকে অধিকতর সংখ্যায় সংগীত-যোজনায় জন্ত দায়ী বলা যেতে পারে। এগুলি মুখ্যত প্রেমসংগীত। রোমাটিক প্রণয়ের বর্ণালীসম্পাতে, অমুরাগের রক্তিম রোমাঞ্চে যখন নায়ক-নায়িকা ও মুখ্য পাত্রপাত্রীদের ঘিরে একটি ঘনরসময় কোতুহল গড়ে ওঠে, এই গানগুলি—অন্তত কিছু গান, তখন তারই মধ্যে বিচিত্র ও গাঢ়তর রসাবেশ সৃষ্টি করে মাত্র। সব গানই হয়ত এই নাটকের প্রয়োজনে রচিত হয়নি। অল্প উপলক্ষে ইতিপূর্বে রচিত কাব্যগীতগুলি ক্ষীণ সাদৃশ্যে এই নাটকে সংযুক্ত করা হয়েছে। দৃষ্টান্তরূপ এই নাটকের প্রথম দৃশ্বে কমলের মুখে ‘ডাকিল মোরে জাগার সাথী’ গানটির উল্লেখ করা যায়। এই দৃশ্বে কান্তমণির সঙ্গে ইন্দুর কথোপকথনে জানতে পারা যায় যে, কবি বিনোদবিহারীর কাব্যের একনিষ্ঠা পাঠিকা কমল, কবিতাপাঠের ভিতর দিয়েই কবির প্রতি সংবন্ধন। হয়ে উঠেছে। কমলের খাতায় বিনোদবিহারীর সজ্জোরচিত কবিতার পংক্তি তার অপময়, তার অমুরাগের কালিতে লেখা। ঠিক সেই মুহূর্তে কমলের কণ্ঠে একটি গান মুগ্ধ ভক্তের প্রেমামুরাগরূপেই যেন দ্রবিত কবির প্রতি উদ্ভিষ্ট মনে হয়—

ডাকিল মোরে জাগার সাথী

প্রাণের মাঝে বিভাস বাজে প্রভাত হল আধার রাতি।

অথচ রবীন্দ্রসংগীতের প্রোতারা গানটিকে পূজা-বিষয়ক গান বলেই জানেন। নিতান্ত বিষয়গত সাদৃশ্যেই নাটকে এটি স্থান পেয়েছে। কমলের খাতায় ‘কাননকুমিকা’র কবি বিনোদের আর যে উদ্বৃতি স্থান পেয়েছে, তা এই—

রসনায় ভাষা নাই থাকি চুপে চুপে

অস্তরে যোগায় সে যে বাণী,

সময় পায় না আখি মজিবারে রূপে

গোপনে স্বপনে তারে জানি।

এই কথাই প্রকারান্তরে কমলের আলোচ্য গানেও ধ্বনিত হয়েছে—

গোপনতম অস্তরে কী লেখনরেখা দিয়েছে লেখি।

মন তো তারই নাম জানে না, রূপ আঞ্জিও নষ যে চেনা

বেদনা মম বিছায়ে দিয়ে রেখেছি তারই আসন পাতি।

ইন্সুর কণ্ঠে আর একটি গানে (হার'য়ে গয়ে যায় না) প্রেমের একই রহস্যময় গোপনচারিতার প্রতি সংকেত—

অলখ পথেই যাওয়া-আসা শুনি চরণধ্বনির ভাষা

গছে শুধু হাওয়ায় হাওয়ায় রইল নিশানা ।

শেষরক্ষায় যে প্রেমসংগীতগুলি আছে, বাঙলা নাটকে ব্যবহৃত প্রেমগীতির তুলনায় সেইগুলি অত্যন্ত উৎকৃষ্ট, পরিচ্ছন্ন এবং শালীন । প্রেমের সূক্ষ্ম বৈচিত্র্য ও বৈচিত্র্য, মানঅভিমানের জটিল হৃদবৃত্তি, হৃদয়ভাবনার বহু দুঃপ্রকাশিত এই সকল সূক্ষ্ম সুরের সুনন্দ প্রকাশে সার্থক হয়ে উঠেছে । ‘যাবার বেলা শেষ কথাটি যাও বলে’, ‘কাছে যবে ছিল পাশে হল না যাওয়া’, ‘এবার মিলন-হাওয়ায়-হাওয়ায় হেলতে হবে’ প্রভৃতি গানগুলি রোমাটিক ধ্রুতিগীতিরূপে বাঙলা কাব্যসংগীতের দীর্ঘস্থায়ী সম্পদ হয়ে থাকবে । ‘কাছে যবে ছিল পাশে হল না যাওয়া’ গানটি বিরহ পর্যায়ে, রবীন্দ্রনাথের কাব্যে ও গানে এই বিরহ-বিপ্লবলম্ব শৃঙ্গারের মাহাত্ম্য একাধিকবার ঘোষিত হয়েছে । ইতিমধ্যে পূর্বী কাব্য থেকেই কবীজীবনে অতীত প্রেমের বিষণ্ণ মধুর রোমন্থন এবং স্মৃতিচারণার প্লাবন লক্ষ্য করা যায় । তারই সুরে এই গানটি নিবিড়ভাবে সংস্কৃত—

হারানো দিনের ভাষা স্বপ্নে আজি বাঁধে বাসা

আজ শুধু আঁখিজলে পিছনে চাওয়া ।

চতুর্থ অঙ্কে ইন্সুর মুখে ‘এবার মিলন-হাওয়ায়-হাওয়ায় হেলতে হবে’ মিলনের কাব্যগীতি, তারই প্রত্যুত্তরে কবি বিনোদবিহারী গান বেঁধেছে ‘লুকালে বলেই খুঁজে বাহির করা’ । দুটি গানই প্রেম পর্যায়ে । বিবাহের পর বিনোদ-বিহারী ও কমলের মধ্যে মনোমালিঙ্গত্বটি সাময়িক বিচ্ছেদ ঘটেছিল, প্রথম গানটিতে তারই মধুর অবসানের ইঙ্গিত এবং পত্নীর সঙ্গে নতুন করে মিলনের অপ্ৰত্যাশিত বিস্ময় দ্বিতীয় গানে প্রকাশিত হয়েছে । কিন্তু এই সামান্য নাট্যবিষয়ের সঙ্গে গানগুলির বাণীগত সাদৃশ্য আপাতিক মাত্র । এ গানের ভাষা কবীজীবনে পুরাতন । ফাল্গুনীর ‘তোমায় নতুন করে পাব বলেই হারাই ক্ষণে ক্ষণ’ এবং ‘লুকালে বলেই খুঁজে বাহির করা’ এই দুই সংগীতে কোনো ভাবগত ভেদ নেই । ‘জয় করে তবু ভয় কেন তোর যায় না’—কবির আর একটি বিখ্যাত কাব্যগীতি, ভীষ্ম প্রেমের গান । সমকালীন মহাশয় কবি নিরপেক্ষ দর্শকের মত নরনারীর হৃদয়লীলার বহু বৈচিত্র্যকে ভাষা দিয়েছেন । এটি সেই জাতীয় একটি রচনা বলেই মনে হয় ।

স্ববীজনাথের জীবনের সর্বশেষ স্মৃতিচিহ্নটুকু বাঁশরি যে পরিমাণে আধুনিক সে পরিমাণে জনপ্রিয়তা লাভ করেনি। ১৩৪০ সালে রচিত এই নাটকটিকে সহজেই শেষের কবিতার সগোত্র মনে করা যেতে পারে এবং অধ্যাপক প্রমথনাথ বীশী যথার্থই মন্তব্য করেছেন যে বাঁশরি উপজাতিসত্তারই লেখা উচিত ছিল। তথাকথিত রিয়ালিস্ট আধুনিক লেখক ক্ষিতীশ এবং শান্তভাবে আধুনিক বাঁশরিকে নিয়ে এই নাটক রচিত হলেও এই নাটকে উল্লেখযোগ্য চরিত্রে সোমশংকর স্মৃতি এবং সন্ন্যাসী পুরন্দর। শেষ পর্বন্ত প্রেম এবং পরিণয়ের দুই ভিন্নমুখী রাস্তায় শেষের কবিতার মতই এই নাটকের কাহিনী ছড়িয়ে পড়েছে। বাকসর্বস্ব, শাগিত চরিত্রে শোভন, ইঙ্গবঙ্গ সমাজের ঝড়ঝঞ্ঝা উজ্জল পরিবেশে স্থাপিত এই নাটকে সংগীতযোজনার অবকাশ হয়ত ছিল না, হয়ত কবি স্বেচ্ছায় এই সংলাপপ্রবল নাট্যোপজ্ঞাসে যথেষ্ট গান দিতে চাননি। তবু এতে কয়েকটি গান আছে। পুরন্দরের প্রতি সর্বমনপ্রাণসমর্পিত স্মৃতিশ্রদ্ধাশ্রমিক সন্ন্যাসীর ইচ্ছাতেই সোমশংকরের গৃহিণী হতে চলেছে, তবু অন্তরের অন্ধকার নেপথ্যে তার আদর্শ প্রেমের উপলব্ধিকে চকিতে প্রকাশ করার জন্ত আছে একটি গান ‘না চাহিলে যারে পাওয়া যায়’। সোমশংকরের ‘ব্যর্থ প্রাণের আবর্জনা পুড়িয়ে ফেলে আগুন জ্বালো’ পুরন্দরের শিক্ষা ও আদর্শের প্রতিফলন হয়ে উঠেছে, অন্তরের গভীর থেকে উঠে আসেনি। এই গানটিকে কবি তাঁর স্বদেশ পর্ধ্যায়ের মধ্যে স্থান দিয়েছিলেন। ‘আমরা লক্ষ্মীছাড়ার দল’ স্বধাংগু শচীন প্রভৃতি ইঙ্গবঙ্গ সমাজের তরুণ প্রতিনিধিদের কর্তে উপযুক্ত পরিস্থিতি ও মহিমা অর্জন করেনি। নাটকের সর্বশেষে আছে পুরন্দরের গান, বাঁশরির প্রতি পুরন্দরের আশীর্বাদস্বরূপ। গানটি ‘পিনাকেতে লাগে টংকার’—আদর্শব্রতী সন্ন্যাসীর মুখে কবি তাঁর প্রিয় কল্পবন্দনা যোজনা করেছেন—

দানবদন্ত তর্জি

কল্প উঠিল গর্জি,

লওভও লুটিল ধুলায় অজ্ঞানভেদী অহংকার।

শেষ বর্ষণ ঠিক নাট্যসাহিত্যের মধ্যে পড়ে না, যদিও ঋতুবাটিক এই পালা পঠনীয় নয়, মঞ্চের দর্শনীয় ও শ্রাব্য। ১৩৩২ সালে এর প্রথম প্রকাশ। ঐ বৎসর ভায়ে শেষ বর্ষণ মঞ্চস্থ হয়েছিল এবং গানগুলি পুস্তিকাকারে প্রকাশিত

হয়েছিল। নিবিড় গানের মেঘাচ্ছাদিত কবি তখন মন দিয়েছিলেন মেলে, ঋতুর গানে শান্তিনিকেতনের মেঘমস্তিত আকাশ ও তরুণময়িত স্মৃতিকাণ্ডে উঠেছিল। কিছুকাল পূর্বেই প্রবাহিনীর গান, বর্ষামঙ্গলের গান (১৩৩২ শ্রাবণ) রচিত ও গীত হয়েছে, তার স্মরণ না মেলাতেই শেষ বর্ষগের ধারাপাত শুরু হল। শেষ বর্ষগের ২০টি নতুন গান সবুজপত্রের ১৩৩২ কার্তিক সংখ্যায় প্রকাশিত হয়।

শেষ বর্ষগ ঠিক নাটক নয়, এ যেন গানের ফুলগুলিকে একটি অলখ নাট্য-ডোরে বেঁধে দেওয়া। কান্তনীর ঋণশোধ প্রভৃতির মত এই নাট্যপালাও সভাগৃহে স্মৃতিত, কিন্তু পূর্ববর্তী নাটকগুলির মত সভাদৃশ্য থেকে পরবর্তী দৃশ্যে আর পরিবর্তন ঘটেনি। বসন্তের মত এখানে রাজা কেবল দর্শক, কুশীলব প্রকৃতি। কিন্তু বসন্ত পালায় বনভূমি আশ্রুকুল দক্ষিণ সমীর মাধবীমঞ্জরী গানকে সংলাপ করে যে নাট্যাভাস দিয়েছিল, এখানে তারও অভাব। বসন্তে মুখপাত্র ছিল কবি, শেষ বর্ষগে নটরাজ—আগর নটরাজ ঋতুরঙ্গশালার ভূমিকা যেন এখান থেকেই স্মৃতিত হয়েছে। শেষ বর্ষগ পালাটি থেকে রবীন্দ্রনাথের ঋতুউৎসব ও রবীন্দ্রসংগীত সম্পর্কে অনেকগুলি গুরুত্বপূর্ণ কথা জানা যাচ্ছে। এই পালায় কবি অদৃশ্য ও পলাতক—কারণ তিনি কেবল রচয়িতা মাত্র, পরিবেশনের দায়িত্ব তাঁর নয়। এখানে কবির প্রতিনিধি নটরাজ—ঋতুর অধিপতি তো তিনিই। তাঁরই লীলারঙ্গে ঋতুর গান আপনিই জেগে ওঠে, কবি যেন উপলক্ষ—এই সংকেতটি মনে রাখলে কবির অদৃশ্য থাকার কারণ বোঝা যাবে। কবি কেন অদৃশ্য তার কারণ ব্যাখ্যা করে নটরাজ বলেছেন, ‘অন্তর্স্বর্গে নিজে লুকিয়েছেন কিন্তু মেঘে মেঘে রঙ ছড়িয়ে আছে।’ এই নটরাজ বর্ষাকে আবাহন করেছেন, বর্ষাশরতের রহস্যতত্ত্বটি গান দিয়ে ব্যাখ্যা করেছেন, কিন্তু যাবতীয় গান নটরাজের কণ্ঠনিঃসৃত নয়, নটরাজের নির্দেশে সেইগুলি গেয়েছে গায়কগায়িকার দল। অথচ প্রতিটি গান ঋতুর কোনো না কোনো মর্ম উদ্ঘাটন করে দিয়েছে কখনও বাদলের আবাহনে, কখনো বাদলের বাঁগায় শরৎলক্ষ্মীর অঙ্গুলিপরণে।

শেষ বর্ষগ পালায় রবীন্দ্রনাথের সংগীতগুলি মাথুরে ঘনীভূত, রসে সমৃদ্ধ, সংকেতে সূক্ষ্ম এবং সৌন্দর্যে বিহ্বল হয়ে উঠেছে। ঋতুর একটি অনির্বচনীয় মধুরিমাকে স্রবের মৃদুস্পর্শে স্মৃতিবে তোলায় অবিখ্যাত ক্ষমতা এসেছে এই কাব্য-সংগীতগুলিতে। সেই সঙ্গে নটরাজের বাঁগী গানগুলির ভাষা, না গানগুলি

বাণীর ভাষা, নিশ্চয় করে বলা যায় না। বর্ষাশরতের আগমনী-বিজ্ঞার একটি মনোরম তত্ত্ব এই নাট্যপালায় বিবৃত হয়েছে, কিন্তু তা বড়ই সূক্ষ্ম বড়ই অনিন্দ্য ও অনির্বচনীয়। ভাষা দিয়ে তাকে ব্যাখ্যা করা যায় না, কেবল গান দিয়েই বোঝানো যায়। নটরাজ বলেছেন, ‘অন্তরের আকাশে তাকে গান গেয়ে ডেকে আনতে হয়।’ এই অন্তরের আকাশে প্রবেশ করা বড় সহজ নয়, ভিতরের দিকের পথই সবচেয়ে দুর্গম, কিন্তু নটরাজ রাজাকে তাই অভয় দিয়ে বলেছেন, ‘গানের শ্রোতে হাল ছেড়ে দিন, স্বেগম হবে’। গানের ভিতর দিয়ে জগৎ নিরীক্ষণের ফলেই কবির কাছে—

রূপের রেখা রসের ধারায় আপন সীমা কোথায় হারায়
তখন দেখি আমার সাথে সবার কানাকানি।

—এই উপলব্ধি যে কত গভীর, শেষ বর্ষণ না শ্রবণ করলে তা বোঝা যাবে না। কথা ও সুরের উপর কী অবলীলাময় অধিকার, কী আশ্চর্য স্বামীত্ব এসেছে তাঁর, তাঁর গানের গুঞ্জন শ্রাবণপূর্ণিমার এক চোখে হাসি আর একচোখে কান্না সত্যিই ছলছল করে ওঠে। নীপবনতলে ছায়াবীথিকায় বনান্নানারা এলোচুল আকাশে উড়িয়ে দিয়ে ধারাজলে স্নান করে। বাদললক্ষ্মীর অবগুষ্ঠন খসিয়ে শরৎপ্রাতের আলোর বাণীকেই দেখা যায়। কবির কাব্যজীবন যে এই সময় সাময়িকভাবে স্তিমিত ছিল, সৃষ্টির সক্রমক লেখনী অপেক্ষাকৃত মন্থর, যেন তা শেষ পর্বস্ত কোনো ক্ষোভ রেখে যায় না। গানের উৎসারে আপনাকে পরিপূর্ণভাবে সার্থক করেছেন কবি। যে অসীম অনির্বচনীয়, অরূপের যে রহস্যময় আভাস চিরকাল রূপসীমার প্রান্ত থেকে অদৃশ্য ইঙ্গিতে কবিকে বিচলিত করেছে, যেন গানের ভিতরেই কবি তাকে ধরতে পেরেছেন, যেন শেষ বর্ষণের গীতিরচনাকালেই ইঙ্গিয়াতীত সেই অনির্বচ্য অপরূপ মাধুরী হয়ে তাঁর সূক্ষ্ম স্রুতির কাছে আবেদন পাঠিয়েছে। নটরাজ তাই এই পালানাটো বলেছেন—

“যে মাধুরী হাওয়ায় হাওয়ায় আভাসে ভেসে বেড়ায়, সেই ছায়ারূপটিকে ধরেছে কবি আপন গানে। সেই ছায়ারূপিনীর নৃপুর বাজল, কঙ্কণ চমক দিল কবির সুরে, সেই সুরটিকে তোমাদের কণ্ঠে জাগাও তো—

যে ছায়ারে ধরব বলে করেছিলেম পণ
আজ সে মেনে নিল আমার গানেরই বন্ধন।

আকাশে যার পরশ মিলায় শরৎমেঘের কণিক লীলার

আপন স্বরে আজ শুনি তার নৃপুরগুণন ।

অলসদিনের হাওয়ায়

গন্ধধানি মেলে যেত গোপন আসাযাওয়ায় ।

আজ শরতের ছায়ানটে মোর রাগিণীর মিলন ঘটে

সেই মিলনের তালে তালে বাজায় সে কল্পণ ।”

এত আনন্দিত প্রতীতি, এত অমেয় তৃপ্তি রবীন্দ্রনাথের ইতিপূর্বের গানে ঘটেছে বলে যেন আমাদের বিশ্বাস করতে ইচ্ছা হয় না। গানের পাঠে বর্ষাশরতের লীলারসকে কবি যেন এমন করে আর কখনও পান করেননি।

শেষ বর্ষণে বর্ষা ও শরৎ রৌদ্রছায়ার মত মিলিত হয়েছে। বর্ষার আনন্দিত আবির্ভাব ও তার অন্তরের ঘনীভূত বিবাদপ্রতীকী, মেঘমল্লারের উৎকর্ষাকাতর দীর্ঘবাস ও দেশরাগের নন্দিত শ্রামল ছন্দ, শরতের কণিক হাশ্বোজ্জল রাঙিমা ও শেফালির শুভ্র লাবণ্য নির্ধাসিত হয়ে এই পালার গানগুলিতে ছড়িয়ে পড়েছে। কখনও আকাশের বেদনার সঙ্গে হৃদয়ের রাগিণীর মিল ধরেছে ‘বরে ঝরঝর ভাদর বাদর’ এই গান। কখনও ‘ঘন মেঘে যার চরণ পড়ে, শ্রাবণের ধারায় যার বাণী, কদম্বের বনে যার গন্ধের অদৃশ্য উত্তরীয়,’ গানের আসনে তাকে বসানো হয়েছে। ‘এসো নীপবনে ছায়াবীথিতলে’ এই গানের স্বরে তিনি নৃত্তিধারণ করেছেন। ঘরছাড়া শ্রাবণ-বৈরাগী অশ্রান্ত ধারায় একতারার একই স্বর বাজিয়ে সারা হল, সেই স্বর মেঘমল্লারের গানে ‘কোথা যে উধাও হল’। পূর্ব দিক আলো করে আসে শ্রাবণপূর্ণিমা, যার ‘হাসির কানায় কানায় ভরা নয়নের জল’। ‘বজ্রমাণিক দিয়ে গাঁথা’ আষাঢ়ের একই চেহারা—তারই পাশে আবার স্থখিনোহপ্যন্ত্যধাবৃত্তিচেতঃ, অকারণ উৎকর্ষা, পথচেয়ে-থাকা আনমনার গান ‘পূব হাওয়াতে দেয় দোলা আজ মরি মরি’। যে আষাঢ় কবির হৃদয়ে গান জোগায়, স্বরের ‘ননীতে তরঙ্গ তোলে, অকারণ বেদনার উদ্ভাস্ত করে, সেই গান-জাগানো আষাঢ়ের অভ্যর্থনা এর চেয়ে সার্থক কোন গানে হতে পারে?

পূব-হাওয়াতে দেয় দোলা আজ মরি মরি

হৃদয়-নদীর কূলে কূলে জাগে লহরী।

পথ চেয়ে তাই একলা ঘাটে বিনা কাজে সময় কাটে

পাল তুলে ঐ আসে তোমার স্বরেরই তরী।.....

মিলবে যে আজ অকূল পানে তোমার গানে আমার গানে

ভেসে যাবে রসের বানে আজ বিভাবরী ।

বিরহিণীর ‘অশ্রুভরা বেদনা দিকে দিকে জাগে’, ঘনবর্ষার মেঘ আর ছায়ায় গড়া সজল রূপের সঙ্গে সঙ্গে ‘ধরণীর গগনের মিলনের ছন্দে’ আকাশ-পৃথিবীর আনন্দঘন মিলনের ছন্দ ধ্বনিত হয়। গানের ছন্দে মৃদঙ্গের অশ্রুত ধ্বনি বাজে কোনো গানে—‘পথিক মেঘের দল জোটে ঐ প্রাণগগন-অঙ্গনে’। মন ছুটে যায় নিকৃদ্দেশের সঙ্গ নিতে, দিক-হারানো দুঃসাহসে। কেতকীর কণ্ঠে বাদলশেষের মিনতি বাজে করুণ সুরে,

একলা বসে বাদল-শেষে শুনি কত কী

এবার আমার গেল বেলা বলে কেতকী ।

প্রাণকে বিদায়ের পূর্বে আরো কিছুক্ষণ থাকতে বলেন কবি, ‘শ্রামল শোভন প্রাণ ছায়া নাইবা গেলে।’ কিন্তু সে তো বস্তুতই যাওয়া নয়, সে শরতের আলোর পরিবর্তন মাত্র, শুকতারার যেমন শিউলি ফুলকে ডাকে। ধীরে ধীরে ‘শরতের অমল মহিমা’র আবির্ভাব ঘটে, বাদললক্ষ্মীর আবরণ খুললেই দেখা যায় সেই ছদ্মবেশিনীই শরৎপ্রতিমা, যেমন ফাস্তুনী নাটকে জীর্ণ জরার আবরণ খসিয়ে দেখা দিয়েছিল চিরন্তন যৌবনেরই রূপটি। এখানেও বর্ষার ধারায় ধীরে কণ্ঠ গদগদ, শিউলিবনে তাঁরই গান, মাতৃস্বর্গের তাঁরই বাঁশির ধ্বনি, তাঁরই গান ‘এবার অবশুর্গন খোল।’ অবশুর্গন খুলে দেখা গেল অপরূপকে, শরৎপ্রাতের আলোর বাণীকে, যার নাম জানা না গেলেও হয় চিনতে ভুল হয় না, সে ‘অকারণ বেদনার বীণাপাণি।’ ‘হে কণিকের অধিধি’ এবং ‘আমার রাত পোহালো’ শেষ বর্ষণ পালার দুটি শ্রেষ্ঠ কাব্যগীতি। ঋতুলক্ষ্মীর আসা-যাওয়ার লীলানাট্যের গোপন ঐশ্বর্য এই দুটি গানে অনবচ্ছিন্ন হয়ে ফুটে উঠেছে। শেষ বর্ষণ পালার কবি বর্ষা ও শরতের মিলিতরূপের বন্দনা করে ঋতুউৎসবের যে সামগ্রিকতার পরিচয় দিলেন, তাই তাঁর পরবর্তী নটরাজ ঋতুরঙ্গশালায় আরও পূর্ণাঙ্গ হয়ে দেখা দিয়েছে। মোটের উপর শেষ বর্ষণ ইত্যাদি পালানাট্যে কবি তাঁর সংগীতসৃষ্টির মাধুর্যের দ্বারা ঋতুপ্রকৃতির অন্তঃপুরটি উদ্ঘাটিত করে দিয়েছেন। ‘যে কথা রয় প্রাণের ভিতর অগোচরে’—কবির বাঁশি গানে গানে তাকেই চুরি করে নিষেছে, ছড়িয়ে দিয়ে গেছে শিউলি ফুলের স্বাসে, ভিজে বনের ঘাসে ঘাসে, মেঘের গায়ে। এক পরম নিবিড় অনাসক্তি ও বাউল বৈরাগ্যে ভেসে গেছে কবির গান, নদীর প্রবহমান জলশ্রোতের পর দিয়ে,

দক্ষিণের হিল্লোলিত বাতাসে, ফাঙ্কন-শ্রাবণের কত প্রভাতে-রাতের অব্যক্ত
মুহূর্তে। কবির শেষ বয়সের কাব্যে বারবার যে নিরাশক্ত জীবনদর্শনের কথা
বোঝিত হয়েছে, কবির গানে তারই প্রতিধ্বনি পড়েছে। শেষশ্বকের
সংখ্যক কবিতায় কবি লিখেছিলেন—

চঞ্চল বসন্তের অবসানে

আজ আমি অলস মনে

আকর্ষ ডুব দেব ঐ ধারার গভীরে ;

এর কলধ্বনি বাজবে আমার বুকের কাছে

আমার রক্তের মূহু তালের ছন্দে।

এর আলোছায়ার উপর দিয়ে

ভাসতে ভাসতে চলে যাবে আমার চেতনা

চিন্তাহীন তর্কহীন শাস্ত্রহীন

মৃত্যু-মহাসাগর-সংগমে।

শেষ বর্ষের শেষ গীতটি এই প্রশান্তিগভীর জীবনদর্শনের উপরই
প্রতিষ্ঠিত—

গান আমার যায় ভেসে যায়

চাসনে ফিরে চাসনে, দে তারে বিদায়।...

কাদনহাসির আলোছায়া সারা অলস বেলা—

মেঘের গায়ে রঙের মায়া, খেলার পরে খেলা।

ভুলে-বাওয়ার বোঝাই ভরি গেল চলে কতই তরী—

উজান বায়ে ফেরে যদি কে রয় সে আশায়।

নটরাজ ঋতুরঙ্গশালা ১৩৩৩ সালে রচিত ও অভিনীত হয়, অভিনয়কালে
এর নাম দেওয়া হয়েছিল ঋতুরঙ্গ। ইতিপূর্বে ফাঙ্কনী বসন্ত শেষ বর্ষে যতখানি
ছদ্মনাট্য ছিল, এখানে তাও নেই। পরন্তু এটি কবিতা ও গানে ঋতুর উৎসব-
মাল্যরচনা। কেবল একটি ঋতু নয়, সমগ্র ঋতুচক্র এই উৎসবের অঙ্গীভূত।
রবীন্দ্র-রচনাবলীতে এটি নাট্যপর্যায়ভুক্ত এবং রবীন্দ্রনাট্যসমালোচকগণও নাট্য-
বিষয়ের ক্ষেত্রে এটিকে অন্তর্ভুক্ত করেছেন। নটরাজ ঋতুরঙ্গশালাকে
নাট্যবিভাগে স্থানান্তরিত করলেও স্বতন্ত্রভাবে গান ও কবিতার যোজনায় এর
মধ্যে কোনো নাটকীয়তা সঞ্চারিত হয়েছে কিনা এই বিষয়ে কবির একটি
মন্তব্য এখানে স্মর্তব্য—

“পূরবী ও মহারার মাঝখানে আর একদল কবিতা আছে,—সেগুলি অল্প জ্ঞাতের। তাদের মধ্যে নটরাজ ও ঋতুরঙ্গই প্রধান। নৃত্যাভিনয়ের উপলক্ষ নিয়ে এগুলি রচিত হয়েছিল কিন্তু এরাও স্বভাবতই উপলক্ষকে অতিক্রম করেছে। আর কোনখানেই শাস্তিনিকেতনের মত ঋতুর লীলারঙ্গ দেখিনি—তারই সঙ্গে মানবভাষায় উত্তর-প্রত্যুত্তর কিছুকাল থেকে চলছে। তার রীতিমত স্বর হয়েছে শারদোৎসবে—তার পরে ঋতুগীতির প্রবাহ বেয়ে এগে পড়েছিল ঋতুরঙ্গে। বিষয় এক তবু প্রভেদ যথেষ্ট। সেই প্রভেদ যদি না থাকত তাহলে লেখবার উৎসাহই থাকত না”। ৭২

সুতরাং ঋতুর লীলারঙ্গ ও মানবভাষায় তার উত্তরপ্রত্যুত্তর এই সংকেতেই কবি এগুলিকে নাটক বলে অভিহিত করেছেন। কিন্তু অধ্যাপক প্রমথনাথ বিশীর ভাষায়—

“ইহাতে গল্প নাই, সংলাপ নাই, মানব পাত্রপাত্রী নাই, পুরো ভূমিকা ও পটভূমিকায় ভেদ করিবার চেষ্টা নাই। পূর্বোক্ত দুটিতে গল্প ও গান আছে, এখানে তৎপরিবর্তে কবিতা ও গান। কবিতাগুলি আবৃত্তি করিবার জন্য, অভিনয়কালে স্বয়ং কবি এগুলি আবৃত্তি করিতেন। এই কবিতাগুলিকে ইহার পটভূমিকা বলিলেও বলা যাইতে পারে। এগুলি যেন একাধারে প্রযোজক ব্যাখ্যাতা ও আদর্শ দর্শকের বক্তব্য”। (রবীন্দ্রনাট্যপ্রবাহ)

নবীন ১৩৩৭ সালের ফাল্গুনে রচিত ও পরে বনবাণী (১৩৩৮ আশ্বিন) গ্রন্থে পরিবর্তিত আকারে পুনঃপ্রকাশিত হয়। নবীন ঋতুরঙ্গশালার মত রচনাবলীর নাট্যবিভাগে মুদ্রিত এবং গীতিনাট্যরূপে প্রচলিত, কিন্তু এখানেও প্রচলিত নাট্যরীতির কিছুই নেই। এটি একক কথকতায় গ্রন্থিত কথাবস্তুর সঙ্গে কয়েকটি ঋতুগীতির যোজনা মাত্র এবং নৃত্যসহযোগেই গানগুলির নাটকীয়তা ফোটানো হয়ে থাকে। গানের বিচারে এতে অলিমারা, কিশোর, মাধুরীর মহাশ্বেতা (বসন্তলক্ষ্মী?), কবি প্রভৃতি পাত্রপাত্রী আছে। কিন্তু এখানে গানগুলি বসন্ত সংলাপ নয়, বসন্ত বা বসন্তের সামগ্রী-বিশেষকে সম্বোধন করে কবির মুক্ত হৃদয়াবেগই গীতছন্দে ঝরে পড়েছে। কবি যেন বসন্তের রঙ্গ-দেউলের সোপানে বসে টুকরো টুকরো সুখদুঃখের মালা গাঁথছেন, সাতনরী হার করে পরিয়ে দিতে চেয়েছেন মাধুরীর মহাশ্বেতা সেই বসন্তলক্ষ্মীর কমকণ্ঠে। তার সেই গানের দানে মিলিয়ে দিয়েছেন ফাল্গুনের ভরা সাজির উল্লসিত থেকে ভুলে আনা বনের মর্মর, বাণীর স্রজে গাঁথে বেঁধে দিয়েছেন মণিবন্ধে। হস্ত

কবি বখন থাকবেন না, তখনও এই দাঁমের জ্বষণ থাকবে আমাদের স্মরণিকার বকোপটে। এই আকৃতিটুকু একটি মুক্তাকালের মত জমাট বেঁধেছে এই ছোট গানখানিতে—

ফাগুনের নবীন আনন্দে গানখানি গাঁথিলাম ছন্দে
 দিল তারে বনবীথি কোকিলের কলগীতি,
 ভরি দিল বকুলের গন্ধে।
 মাধবীর মধুময় মস্ত রঙে রঙে রাঙালো দিগন্ত।
 বাণী ময় নিল তুলি পলাশের কলিগুলি,
 বেঁধে দিল তব মণিবন্ধে।

এই জন্তু গানখানি কেবল নবীনের নয়, সমস্ত ঋতুপর্ষায়ের গানেরই ভূমিকা হয়ে উঠেছে। পত্রপুটের ১৫ সংখ্যক কবিতায় কবি লিখেছিলেন—

আমার গানের মধ্যে সঞ্চিত হয়েছে দিনে দিনে
 সৃষ্টির প্রথম রহস্য আলোকের প্রকাশ—
 আর সৃষ্টির শেষ রহস্য ভালোবাসার অমৃত।

এই আলোকের প্রকাশ ও ভালোবাসার অমৃত, জ্যোতি ও প্রীতি, প্রকৃতির মাধুর্য ও সৌন্দর্য, রঙ ও রস উজাড় করে উপচিত হয়েছে কবির সংগীত। সেই সংগীতগুলিই এই জাতীয় ঋতুকাব্যগুলিকে এমন অনির্বচনীয় মাধুরিমা দান করেছে।

১৫

নটীর পূজা রবীন্দ্রনাথের নৃত্যনাট্যের পূর্বাভাস এবং সাধারণভাবে ঈষৎ অবহেলিত রচনা। বৌদ্ধকাহিনী অবলম্বনে প্রথম জীবনে রচিত পূজারিণী কবিতাকে ভিত্তি করেই নটীর পূজা রচিত হয় এবং ১৩৩৩ সালের বৈশাখের মাসিক বহুমতীতে প্রকাশিত হয়। পূজারিণীর পল্লবিত এই নাট্যসংস্করণ নিঃসন্দেহে কবির শেষ জীবনের একটি বিস্ময়কর সৃষ্টি। এই নাটকে ঘটনাগত নাটকীয়তার সঙ্গে নৃত্যের একটি নতুন মাজা যোজিত হয়েছে এবং নৃত্যগীত-সম্বলিত হয়ে নটীর পূজা সাধারণ নাট্যসত্ত্ব থেকে উন্নীত হয়ে একটি বিচিত্র নৃত্যগীত-নাট্যরূপে পরিগণিত হয়েছে। গীত ও নৃত্য এই নাটকে কেবল বহিঃক ব্যঙ্গপার মাজ নয়, গীত ও নৃত্যই যেন এই নাটকের মুখনায়িকা—নটী তারই মানবী মূর্তিমাঝ। রক্তকরবী নাটকে নন্দিনী যেমন পৌষগভিষ্ঠিক অন্ধকার

যক্ষপুত্র আনন্দ-মাদবীর ছবি, নটীও তেমনি ক্রোধ ও হিংসাভিত্তিক সমাজে আত্মনিবেদন ও নিঃস্বার্থ আত্মদানের মানবীরূপ। প্রেমের দ্বারাই পূজা সম্পূর্ণ হয়, এই তত্ত্বটি রবীন্দ্রকাব্যে নতুন নয়, কিন্তু সেই তত্ত্বকে নৃত্যসংগীতে কৃষ্টিয়ে তোলাই অভিনব।

অবশ্য নটীর পূজা অপেক্ষা পূজারিণী অনেক বেশি একমুখী, ভাবমুখ্য, ও করুণ-রসাত্মক ছিল। নাট্যরূপে বহু বৈচিত্র্য ও চরিত্রের ভিড়ে শ্রীমতী চরিত্রের সেবাশ্রাণ একমুখিতা স্ফূর্ণ হয়েছে বলেই তার কণ্ঠে গানের পর গান দিয়ে কবি নটীর পূজাকে সার্থক করেছেন। ভগবান করুণাঘন বুদ্ধ যে নটীর পূজা গ্রহণ করবেন, সেই সংবাদে নটী ধন্ত, তার আত্মনিবেদনের আনন্দই বারবার স্রবছেন্দ্রে উৎসারিত। প্রথম অঙ্কে নটীর গান ‘নিশীথে কী করে গেল মনে’—ভোরের অরুণরাগে উপালির মুখে শুভে-পাওয়া করুণাঘনের আহ্বান নটীর এই গানে স্পন্দিত হয়েছে, নটীর সমস্ত দিবাকৃত্য সে সংবাদে রোমাঞ্চিত হয়ে উঠবে। নটীর পূজা নাটকে নটীর কাছে যা অনন্তপুণ্য বুদ্ধের আহ্বান, রবীন্দ্রনাথের অন্ত্যান্ত নাটকে তাই স্রব্দের আহ্বান। অচলায়তনের সূচনায় পঞ্চকের মুগে ‘তুমি ডাক দিয়েছ কোন সকালে’, ফাস্তনীর্ গান ‘পথ দিয়ে কে যায় গো চলে’, মুক্তধারায় ধনঞ্জয় বৈরাগীর ‘আমারে পাড়ায় পাড়ায় খেপিয়ে বেড়াষ কোন খেপা সে’—সবগুলি একই পর্যায়ভুক্ত তাতে সন্দেহ নেই। দূর অজানিতের আহ্বান এমনি করেই রবীন্দ্রনাট্যে এক এক জাতীয় চরিত্রের কাছে অজানিতের ডাক হয়েছে, কবির স্রব তারই স্রবলিপিটি ধরে রেখেছে নাটকের পৃষ্ঠায়। ‘এবার ফিরাও মোরে’ কবিতায় কবি একদিন লিখেছিলেন, ‘যে শুনেছে তাহার আহ্বানগীত ছটেছে সে নির্ভীক পরাণে’। নটীর গানে এখানে আমরা শুনি—

সে কথা কি নানা স্রব বলে মোরে চলা দূরে

সে কি বাজে বৃকে মম বাজে কি গগনে

কী জানি কী জানি।

নাটকে এই গানের পরবর্তী সংলাপগুলি বিশেষভাবে লক্ষণীয়—

“বাসবী। মালতী, তোমার চোখে যে জল ভরে এল। এ গানের মধ্যে কী বুঝলে বলো তো।

মালতী। শ্রীমতী ডাক শুনেছে।

বাসবী। কার ডাক ?

মালতী। বার ডাকে আমার ভাই গেল-চলে। বার ডাকে আমার—“ইত্যাদি
 নটীর সব গানগুলিই তার নিভৃত মনের সংলাপ। তার মুখরতা কথার নয়,
 স্বরে। নটীর গানগুলি আত্মদানের স্বগতভাষণ। ‘তুমি কি এসেছ মোর
 ঘারে’ রমণীয় বাসকসজ্জিকার প্রতীকবসানের বিশ্বয়-সংগীত। গীতাঞ্জলি
 পর্বের ‘তাই তোমার আনন্দ আমার পর’ এবং বলাকার ‘যেদিন তুমি আপনি
 ছিলে একা’ এই লীলাবাদ যেন শ্রীমতীর আলোচ্য গীতটির মর্মবাণী। গানটির
 ছন্দ তানপ্রধান অসমপরিবর্তিত অর্থাৎ প্রবহমাণ পয়ার কিংবা মুক্তবদ্ধ বলা চলে।
 এই জাতীয় ছন্দে রচিত কবিতায় ইতিপূর্বে স্বয়ং যোজনা করলেও এইরূপ ছন্দে
 গান রচনার উদাহরণ বেশি নেই। স্বল্পবাক কয়েকটি ভাবসমৃদ্ধ চরণে পরম
 প্রিয়ের আহ্বানকে ব্যক্তি করেছেন কবি যুগপৎ দয়িতার অন্তরে ও
 বহির্ভূত—

তোমারই যে ডাকে

কুসুম গোপন হতে বাহিরায় নম্র শাখে শাখে

সেই ডাকে ডাকো আজি তারে।

তোমারই সে ডাকে বাধা ভোলে

শ্রামল গোপন প্রাণ ধূলি-অবগুণ্ঠন খোলে।

সে ডাকে তোমারই

সহসা নবীন উষা আসে হাতে আলোকের ঝারি

দেয় সাড়া ঘন অন্ধকারে।

দ্বিতীয় অঙ্কে শ্রীমতী ও সহচরীগণ যখন বনের প্রবেশপথে পূজা সমাপ্ত
 করে স্তূপমূলে পূজার্থ্য দিতে চলেছে, তখন স্তূপের রুদ্ধপ্রাচীর তাদের বাধা
 দিল, ভয়ংকর গর্জন ভেসে এল প্রাচীরের অপরপ্রান্ত থেকে, আসন্ন সর্বনাশের
 ইঙ্গিতকে অভ্যর্থনা জানাল ভয়হীন। শ্রীমতী সমবেত নৃত্যছন্দে স্পন্দিত এই
 গানে—

বাঁধন-ছেঁড়ার সাধন হবে

ছেড়ে যাব তীর মাইভে: রবে।

এই গানে ‘ভৈরব’ শব্দের ব্যবহার লক্ষণীয়, যদিও শ্রীমতী বুদ্ধিশ্রী অহিংসা-
 ব্রতিনী। কিন্তু কবির কাছে এই তত্ত্ব নূতন নয় যে ‘বাধা দিলে বাধবে লড়াই
 মরণে হবে’। কবি সত্যের উপাসক, তাঁর সত্য ভৈরবের রূপ ধরে অধর্মের
 বিনাশ করে, কল্পরূপ ধরে মৃত্যুর মধ্যে জীবনের সম্ভাবনাকে সার্থক করে।

মুক্তধারা নাটকে যজ্ঞদানবের বিকক্ষে, মনুজ্ঞাঘাতী বিজ্ঞানের বিকক্ষে, মাহুধের ভ্রাতৃজোহী অহংকারের বিকক্ষে ভৈরবের রোষবহি কেমন করে জলে উঠল, ইতিপূর্বে তা প্রত্যক্ষ করেছি। তাই প্রেম ও সত্যধর্ম বাধা পেয়েছে বলেই বুদ্ধশিক্ষা শ্রীমতীর কণ্ঠে ভৈরববন্দনা ধ্বনিত হয়েছে, এতে আশ্চর্য হওয়ার কিছু নেই। সেই ভৈরবমন্ত্রে দীক্ষিত বলেই তো শ্রীমতী এত সহজে আত্মদান করতে পেরেছিল। তার পূর্বে তার অভয়-সংগীতটিও উল্লেখযোগ্য— ‘আর রেখো না আধারে আমায় দেখতে দাও’। শ্রীমতীর অগ্নাগ্ন গানগুলির মধ্যে ‘হে মহাজীবন, হে মহামরণ’ এবং ‘আমায় ক্ষমো হে ক্ষমো নমো হে নমো’ এই দুটি গান এখানে শ্রীমতীর নিভৃত তথাগত বন্দনায় পরিণত, আত্মার গভীর থেকে উৎসারিত, আত্মসমর্পণের নিবিড়তায় মুছিত, আসন্ন আত্মবিসর্জনের পূর্ব মুহূর্তে আপনার জীবনকে প্রদীপশিখায় প্রজ্জলিত করে দেবার নিবেদন। রাজপুত্রীর বৌদ্ধবিরোধীগণ বুদ্ধশিক্ষা নাটকে বুদ্ধদেবের জন্মদিবসে স্তূপমূলে নৃত্যাদেশ জানিয়েছে। এই নিষ্ঠুর আদেশকে নত মস্তকে গ্রহণ করে নটী শ্রীমতী তার নৃত্যের দ্বারাই বুদ্ধদেবের জন্মতিথি পালন করবে—এই হল নটীর পূজা নামকরণের সার্থকতা। তারই প্রস্তুতি ‘হে মহাজীবন হে মহামরণ’ গানটি এবং সেই আত্মদানের নৃত্যগীত ‘আমায় ক্ষমো হে ক্ষমো’ গানটি। সংগীতকে কবি যেমন মর্যাদার আসনে উন্নীত করেছেন এই গানে, নৃত্যকেও সেইরূপ বিলাসভার কলুষতা থেকে সম্মানের স্তরে উন্নীত করলেন। নৃত্যের দ্বারাও যে দেবতার, পরম কৰুণাময় ভগবান তথাগতের বন্দনা হতে পারে, নটী যেন তাই প্রমাণ করল। দেহছন্দ হল মঙ্গলারা স্তব, ব্যথা হয়ে উঠল বন্দনা, সকল চেতনা হিল্লোলিত হয়ে আরাধনা-রূপে ঝরে পড়ল, তারপরই পরমা নিবৃত্তি, পরমা শান্তি—‘স্তূপপাদমূলে নিবিল চকিতে শেষ আরতির শিখা’। কিন্তু জয় হল প্রেম ক্ষমা ও অহিংসার। মৃত্যুর দীপ্তশিখায় উজ্জল হল আরতির বেদী। আত্মদানের মধ্য দিয়ে মঙ্গলের শব্দ রাজিয়ে ছিল এমনি করে মুক্তধারার অভিজিতও। কিন্তু শেগুলির সঙ্গে শ্রীমতীর ক্ষেত্রে পার্থক্য, শ্রীমতী কেবল প্রাণদান করেনি, তারপূর্বে আপনার স্বত্বকে, সাধনাকে, নৃত্যকে জ্যোতির্ষয় করে গেছে। শ্রীমতী নটী তার দেহ-চাকলা ও ছন্দোময় নর্তনকে, তহুর হিল্লোলিত আন্দোলনকে অঞ্জলিতে পরিণত করে গেছে। নটীর পূজার সর্বশেষ সংগীতটি তাই সমগ্র নাটকখানিকে স্নিগ্ধ, মাধুর্য ও অল্পম কাব্যে সার্থক করেছে। এই একখানি সংগীতের জগ্নাই

নটীর পূজা নাটকখানি যন্ত হয়েছে বলা যায়। সংগীত এ গানে একান্তই নৃত্যানির্ভর কিন্তু নৃত্য ও সংগীত বরং এখানেই প্রথম একান্ত হয়ে গেছে। ২৩

বুদ্ধদেব রবীন্দ্রনাথের অস্বাভাবিক ইষ্টদেবতা, এবং বুদ্ধবাণী রবীন্দ্রকাব্যে বারংবার পুনরাবৃত্ত। নটীর পূজা নাটকের দুখানি গান প্রত্যক্ষভাবে মানবপুত্র বুদ্ধদেবের প্রতি মহাকবির গীত-নৈবেদ্য, দুটি গানই ভিক্ষুদের কণ্ঠে, ‘হিংসায় উন্নত পৃথ্বী’ এবং ‘সকল-কলুষ-তামস-হর’। বুদ্ধজয়ন্তী ও বুদ্ধ-আদর্শ স্বরূপেই গানদুটির জন্ম, প্রথম গানটি পরিশেষের সংযোজনীতে সন্নিবিষ্ট। ক্রমা ও প্রেমের প্রতীক বুদ্ধদেব রবীন্দ্রনাথের কাছে চিরউপাস্ত মহামানব, এই গানের বাণীতেই সেই প্রকার প্রমাণ নিহিত। ‘করুণাঘন’ শব্দটি বৌদ্ধ সাহিত্য থেকে সংগ্রহ করে কবি সার্থকভাবে মহাপ্রাণ অনন্তপুণ্য বুদ্ধদেবের বিশেষণরূপে ব্যবহার করেছেন। একালের কবিকণ্ঠের এই ঘোষণা যুগ যুগ ধরে আর্ত কণ্ঠে প্রতিধ্বনিত হবে—

জন্মনময় নিখিল হৃদয় তাপদহনদীপ্ত

বিষয়-বিষ-বিকার-জীর্ণ থিন্ন অপরিতৃপ্ত।...

‘সকল-কলুষ-তামস-হর’ গানটি ‘হিংসায় উন্নত পৃথ্বী’ গানটিরই ভাষাগত রূপান্তর মাত্র। দুটি গানের বক্তব্যই এক অর্থাৎ লোভজটিল রক্তপঙ্কিল বর্তমানের উপতটে দাঁড়িয়ে প্রেম ও মৈত্রী, অহিংসা ও কল্যাণ, শ্রীতি ও শাস্তির মহাবিজ্ঞানের আকৃতি-নিবেদন।

পরিচ্রাণ নাটকটি প্রায়শ্চিত্তের নাট্যরূপান্তর, ১৩৩৪ সালের বার্ষিক বহুমতীতে এবং ১৩৩৬ সালের জ্যৈষ্ঠে গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হয়। এর ভূমিকায় কবি লিখেছেন যে এটি নাটকটির “কোনো কোনো অংশ প্রায়শ্চিত্ত হইতে গৃহীত, অবশিষ্ট অংশ নূতন”। এই সংশোধন নাট্যসংস্কারের আদর্শে হয়েছে কিনা সে কথা কবি কিছু বলেননি। প্রায়শ্চিত্তের তুলনায় যে অংশ পরিচ্রাণে নূতন সে অংশে সংগীত ব্যবহারেও করি দ্বিধা করেননি। পরিচ্রাণ প্রায়শ্চিত্তের রূপান্তরিত সংস্করণ হলেও এই রূপান্তর-প্রক্রিয়ায় নাটকটি যথারীতি তৎসর্গত বা সাংকেতিক হয়ে ওঠেনি। কেবল সংলাপগত ও দৃশ্যসংস্থানগত কিছু পরিবর্তন ঘটেছে—কাহিনী ও চারিত্রিক কাঠামো অক্ষুণ্ণ আছে। পূর্ববর্তী নাটকের অনেক গানই এতে আছে, তৎসহ ধনঞ্জয়ের পাঁচখানি ও নটীদের জন্ত তিনখানি গান। এ সংযোজনা একান্তই বৈচিত্র্যবহু, তাই স্বরের গভীর

সাংকেতিকতায় রসিকচিন্তা বাণবিন্দু হয় না। এই গানগুলি তৃপ্ত করে, বিম্বিত করে না। ধনঞ্জয়ের মুখে ‘কাঁদালে তুমি মোরে ভালোবাসারই ঘায়ে’ এই প্রেমগীতির প্রয়োগ সার্থক হয়নি। এই অপূর্ব প্রেম-বৈচিত্র্যের কাব্যগীতিতে প্রণয়ের বেদনাহত মাধুর্য সংযত বাণী ও নিবিড় স্বরসম্পদে ঘনরসায়িত হয়ে প্রকাশ পেয়েছে। কিন্তু ধনঞ্জয় বৈরাগীর মুখে বসন্তরায়ের প্রতি উদ্ভিষ্ট এই গান বেমানান লাগে। ‘তুমি বাহির থেকে দিলে বিষম তাড়া’ গানটি পূজা পর্যায়ের, একে মিস্টিকধর্মী গীত বলা যায়। প্রায়শ্চিত্ত নাটকে ধনঞ্জয় বৈরাগী ছিল বিজ্রোহী প্রজাদের নেতা, রাজার বিরুদ্ধে তার অহিংস প্রতিরোধ আন্দোলন একটি বলিষ্ঠ সামাজিক শক্তির প্রতীক হয়ে দেখা দিয়েছিল। তার কণ্ঠের গান ছিল সেই কঠিন শাস্ত বিক্ষোভেরই বাক্যরূপ। কিন্তু ক্রমশ পরিজ্ঞানে ধনঞ্জয়ের চরিত্র সমাজআন্দোলনের নেতৃত্ব থেকে যেন মিস্টিক ধর্মে ঝাঁক নিয়েছে, আত্মানুসন্ধিৎসায় আত্মবিশ্লেষণে সে যেন অরূপ লোকের বাজী হতে চলেছে। এইজন্ত তার গানগুলিও অন্তর্মুখী, সাংকেতিক হয়ে উঠেছে। ‘আমার পথে পথে পাখর ছড়ানো’ গানটির বসন্ত্য গীতাঞ্জলির ‘দুঃখের বরষায় চক্ষের জল যেই নামল’ গানটির ভাষা ও ব্যাকুলতাকেই অনিবার্যভাবে মনে পড়িয়ে দেয়। উপলব্ধুর পথেই নিরব্রের কলগীতি উৎসারিত হয়, বিরোধিতার অম্লশূণ্য পথ দিয়েই বিজয়রথের অভিযাত্রা। পরবর্তী গীত ‘তুমি হঠাৎ হাওয়ায় ভেসে আসা ধন’— এইজাতীয় ভাবও কবিজীবনে পূর্বদৃষ্ট। জীবনের পরম কোনো প্রাপ্তি বা চরম রত্ন অপ্রত্যাশিত মুহূর্তেই আসে, সহসা পথ থেকে পথিকপ্রিয়ের আগমন আমাদের অভ্যস্ত দিনযামিনী বিপর্যস্ত করে দেয়। কিন্তু এই ছুটি গান ধনঞ্জয় বৈরাগীর কণ্ঠে পরিজ্ঞান নাটকে একান্ত প্রয়োজনীয় ছিল বলে মনে হয় না। আসলে ধনঞ্জয়ের মুখে যে সত্যভাষণ ও গভীর অভিজ্ঞতার বাণীরূপে কবি অভ্যস্ত, তারই সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে গানতুটি স্থাপন করা হয়েছে। ধনঞ্জয়ের অজ্ঞাত গান প্রায়শ্চিত্তের মতই। নটীদের গান নিতান্তই নৃত্যগীত ও প্রমোদের উপকরণ। রক্তকরবী ও শেষ বর্ষণের নাট্যকার-কবি উনিশ শতকীয় নাট্যকারদের এই গীতাত্মক রীতি কেন গ্রহণ করলেন তা বলা দুঃসাধ্য। পরিজ্ঞান সাধারণ মধ্যে এমন কিছু অভিনীত বা জনপ্রিয়ও হয়নি। তবে কাদের প্রয়োজনে কী প্রেরণায় প্রায়শ্চিত্তের এই সংস্কার ঘটল, অথচ প্রায়শ্চিত্ত অপেক্ষা পরিজ্ঞান আরো সর্বগোপোপেত চাক্ষুণীলিত হয়ে উঠল না কেন, এসব প্রশ্ন অমীমাংসিতই থাকে। নটীদের মুখে ‘আমার নয়ন তোমার নয়নতলে’ মহয়ার ‘সন্ধান’ কবিতার

রূপান্তর মাত্র। নটীদের কণ্ঠে গানটি নিশ্চয় গভীরতা হারিয়েছে। অন্য দুটি গান (ফুল তুলিতে তুল করেছি এবং চাঁদের হাসির বাঁধ ভেঙেছে) নটীদের কণ্ঠে মোটামুটি সুপ্রস্তুত হয়েছে।

রাজা ও রানী নাটকের নাট্যরূপান্তর তপতী ১৩৩৬ সালের ভাদ্রমাसे গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হয় (২২শে শ্রাবণ রচনা সমাপ্ত হয়) এবং ১৩৩৮ সালের জ্যৈষ্ঠের দ্বিতীয় সংস্করণে নাটকটি ঈষৎ পরিবর্তিত হয়। সেই দ্বিতীয় সংস্করণই রচনাবলীতে মুদ্রিত এবং প্রচলিত। লাহোর সেন্ট্রাল জেলে দেশপ্রেমিক স্বতীন দাস যেদিন অনশনে মৃত্যুবরণ করেন, সেইদিন সেই সংবাদ পেয়ে কবি মর্মান্বিত হয়েছিলেন এবং ‘সর্ব খর্বতারে দহে তব ক্রোধদাহ’ গানটি রচনা করেন এবং তপতীতে সেটি সংযোজন করেন। তপতী ও রাজা ও রানীর মধ্যে যথেষ্ট ব্যবধান আছে, এই পরিবর্তন প্রায়শ্চিত্তের রূপান্তর পরিব্রাজকের মত অনুলেখযোগ্য নয়। অমিত্রাক্ষর ছন্দে রচিত ১২২৬ সালের রোমাণ্টিক ভাবোচ্ছ্বাস তপতীতে কী পরিমাণে পরিবর্তিত হয়েছে, তপতীর ভূমিকায় কবি স্বয়ং তা ব্যাখ্যা করেছেন। রাজা ও রানী নাটকে কয়েকটি গান ছিল, কিন্তু সেগুলির ভূমিকা ছিল গৌণ। কাব্যনাট্যে স্বভাবতই গানের ভূমিকা স্তিমিত হয়ে থাকে, রাজা ও রানীর গানগুলিও নাট্যস্থলে অপরিহার্যতা লাভ করেনি। কিন্তু তপতী নাটকের অন্ততম আবেদন তার সংগীতেই।

তপতীকে ঠিক তখনটা অর্থাৎ রূপক-সাংকেতিক পর্যায়ের অন্তর্ভুক্ত করা যায় না, যদিও রবীন্দ্রনাথের অধিকাংশ নাটকেই এক জাতীয় তত্ত্বের আভাস অপরিহার্য। তপতী নাটকে রাজা ও রানী নাটকের ছন্দগতিহাসিক বক্তব্য গভীরতর হয়েছে তাতে সন্দেহ নেই। এই নাটকে কবি বিপাশা চরিত্রের সৃষ্টি করে প্রধানত তারই কণ্ঠে কয়েকটি গান যোজিত করেছেন। তপতীর গান কেবল নাট্যকৌতুহল সৃষ্টির উপায়রূপে যোজিত হয়নি, গানগুলির ভিতর দিয়ে নাটকের বক্তব্যও পরিষ্কৃত হয়েছে। এই নাটকে রাজা ও রানীর মতই স্মিট্রা এবং বিক্রমদেবের মধ্যে প্রেমের বিরোধ—সে বিরোধ প্রতীকায়িত হয়েছে মীনকেতু ও ভৈরব-উপাসনার মধ্য দিয়ে। রাজা বিক্রমদেবের ললিতপ্রেমে রূপমোহে যৌবনলীলায় বন্দী তাই তিনি রাজ্যময় শকশরের মূর্তিপ্রতিষ্ঠা ঘটিয়ে প্রণয়সেবতার পূজাপ্রবর্তনের চেষ্টা করেছেন। স্মিট্রা ভৈরবমন্দিরের উপাসিকা হয়ে সেই ভোগসর্বস্ব প্রেমের হীনতার অবসান ঘটানো চেয়েছে, তাই সে তপতী। মিনি ভৈরব তিনিই রূপ, তিনিই

মার্তণ্ডদেব ও নটরাজ। রুজের ক্রোধে মদন ভস্ম হয়, ললিত আবেশের অবসান ঘটে, দীনতার আবর্জনা খসে যায়, তপতী নাটকের প্রথম গান ‘সর্ব খর্বতারে দহে তব ক্রোধদাহ’ বজ্রকণ্ঠে সেই রুজভৈরবের উদ্দীপনগীত। এমন বলিষ্ঠ ক্রোধকম্প বীর্ষবান শক্তিজাগরণের গীত রবীন্দ্রনাথ কমই লিখেছেন। এই রুজভৈরবের আহ্বান-সংগীতেই সঙ্গে মুক্তধারা নাটকের ‘তিমিরহৃদবিদারণ’ জাতীয় গানগুলির তুলনা করা যায়। - উভয় নাটকেই ভৈরবোপাসনার পরিবেশটি একই প্রকার। এই পর্বে নাটকে ও কাব্যে নটরাজের নৃত্যছন্দের প্রতি কবির আকর্ষণ যে বৃদ্ধি পেয়েছিল অন্তর্জ্ঞ তার প্রমাণ আছে। নটরাজ ঋতুরঙ্গশালয় নটরাজের চরণবিক্ষেপে উন্নীত হুট্টলীলার রূপক ব্যাখ্যাত হয়েছে। নটর পূজাতেও নটরাজেবই বন্দনা—সেখানে বৃদ্ধদেব ও নটরাজ একাকার হয়ে গেছেন। তপতোতেও বিপাশার কণ্ঠে ‘প্রলয়নাচন নাচলে যখন’ গানটি সেই নৃত্যউন্মাদ নটরাজেব বন্দনা।

নাটকে বিপাশা ও নরেশের অমুরাগ-সম্পর্কের যে সমান্তরাল বৃত্তান্তটি আছে, কয়েকটি গান তারই উদ্দেশে নিবেদিত। ‘মন যে বলে চিনি চিনি,’ ‘বকুলগন্ধে বজ্রা এলো,’ ‘দিনের পরে দিন যে গেল’ প্রভৃতি বিপাশার গানগুলি এই প্রসঙ্গে স্মরণীয়। বিপাশা নরেশের মধ্যে ধীরে ধীরে যে প্রণয়-রাগ গড়ে উঠেছে, প্রথমে তা বিরোধি ঠাব অসম্মত পথ বেয়ে এসেছে, তারপর নরেশ আপনার আত্মাহংকার ত্যাগ করে বিপাশার কাছে নিজেই সমর্পণ করেছে।

১৬

রবীন্দ্রনাথের নাট্যসাহিত্যে কোথাও শিশুতীর্থের নামোল্লেখ নেই, পুনশ্চ কাব্যে এটি কবিতাক্রমে সংকলিত। কিন্তু স্বতন্ত্র নাট্যরূপ প্রচলিত না থাকলেও যে অর্থে কবি শাপমোচনকে নাটকে পরিণত করেছেন সে অর্থে শিশুতীর্থকেও আমরা এক জাতীয় নাটক বলতে পারি। রবীন্দ্রজীবনীর সঙ্গে পরিচিত মাত্রই অবগত আছেন যে ১৯৩০ সালে ইওরোপে—ইংলণ্ড-ফ্রান্স-জার্মানি প্রভৃতি রাষ্ট্রের বিভিন্ন নগরে আপন চিত্রকলার প্রদর্শনী উপলক্ষে পর্যটনকালে কবি বিদেশী দর্শকদের উপযোগী করে একটি চিত্রনাট্য লিখেছিলেন কোন এক জার্মান চলচ্চিত্র কম্পানির অনুরোধ। কবির সহযাত্রী অমিয় চক্রবর্তীর সমকালীন এক পত্র থেকে জানা যায়—“রবীন্দ্রনাথ সারাদিন ধরে ইংরেজিতে একটা নৃতন

রকব টেকনিকে ফিল্মের জগৎ গুল্ল লিখছেন।” এই চিত্রনাট্যরচনার প্রেরণা ছিল একাধিক। প্রথমত, পূর্বরাজ্যে মিউনিকের কিছু দূরবর্তী একটি গ্রামে ইতিহাস-প্রসিদ্ধ যুক-নাট্য প্যাশন প্লে দর্শন (‘ঐস্টের শেষ জীবনাংশের অভিনয়’); দ্বিতীয়ত, আপন চিত্রপ্রদর্শনী উপলক্ষে ইওরোপের বিভিন্ন গ্যালারিতে মাইকেল এঞ্জেলো, দা ভিকি, টিশিয়ান, এল গ্রেকো, রুবেনস প্রমুখ ইতালীয় নবজাগৃতি-উদ্বুদ্ধ শিল্পীদের অঙ্কিত ঐস্ট-জীবনের বিভিন্ন ঘটনাবলীর চিত্রপটদর্শন; তৃতীয়ত, টি এস এলিয়ট লিখিত দি জার্নি অব দি ম্যাজাই কবিতাপাঠ (পুনশ্চে কবিকর্তৃক অনূদিত); চতুর্থত, ঐস্টজয়ের রূপকের মধ্য দিয়ে যুদ্ধভয়-প্রভাপশঙ্কিত ইওরোপের কাছে মানবপুঞ্জের প্রেম-মৈত্রী-কল্যাণের বাণী স্মরণ করিয়ে দেওয়ার কবিবাসনা। মোটের উপর ইংরেজিতে লিখিত ‘দি চাইল্ড’ নামক এই চিত্রনাট্যটি কবির কাছে অব্যবহৃত হয়ে পড়েছিল, দেশে ফিরে কবি এর অনুবাদ করেন এবং শিশুতীর্থ নামে অভিনয়ের ব্যবস্থা করেন। এই অভিনয়ে কবিতাবর্ণিত বিষয়বস্তু নৃত্য ও মুকাভিনয়ের মাধ্যমে প্রদর্শিত হয় এবং তার মধ্যে কবি কয়েকটি সংগীত যোজনা করেন। সংগীতযোজিত অভিনীত শিশুতীর্থের খশড়া আজও প্রকাশিত হয়নি, হলে রবীন্দ্রনাথের একটি নূতন নাট্যরচনার সন্ধান পাওয়া যেত। প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় লিখেছেন—

“অভিনয়ের জন্ত গান ও নৃত্য সংযোগ করিবা জিনিসটিকে কবি এইবার নূতন রূপ দিলেন। পুনশ্চের মধ্যে আমরা শিশুতীর্থের যে রূপটি পাই, গীতোৎসবে তাহার রদবদল বৃদ্ধি অনেক কিছুই হয়। নাটিকাটি উদ্বোধনবাক্য ছাড়া দশটি সর্গে বিভক্ত।”

পুনশ্চের অভিনয় উপলক্ষে একটি পুস্তিকা প্রকাশিত হয়েছিল গীতোৎসব নামে।^{২৪} এই পুস্তিকায পুনশ্চের নাট্যরূপের যে আভাসটি ছিল সংগীতসহ সেটি এখানে উদ্ধৃত হল—

“দেবতার পরাভব হল, দৈত্যেরা হল জয়ী, ছারখার হয়ে গেল স্বর্গলোক। ঋতুপর্যায় গেল ভেঙে, চন্দ্রসূর্য গেল খেমে, সমস্তই হল উলটপালট।

তখন পিতামহ বললেন, ভয় নেই। স্বর্গকে উদ্ধার করবে নূতন প্রাণ। নবজাত কুমার দেখা দেবেন, অভয় বহন করে।

মানুষের সমস্ত প্রত্যাশা নবজীবনের কাছে। শিশু আসে যুগে যুগে ‘পরি-জ্ঞাপায় সাধুনাং বিনাশায় চ ছুড়তায়’। আদিকাল থেকে মানব-ইতিহাসের যাত্রা নবজন্মের তীর্থে। বুদ্ধ একদিন শিশুরূপে দেখা দিয়েছিলেন, এনেছিলেন

নবজন্ম। মানুষ তাকিয়ে আছে শিশুর দিকে। এই শিশুতীর্থের বিষয়টি নিয়ে নৃত্যাভিনয়।”

কবি স্পষ্টই নৃত্যাভিনয় শব্দটি ব্যবহার করেছেন। তাছাড়া কবিতাটির, নাট্যরূপান্তরে তার দৃশ্যবিশ্বাস ও গীতযোজনার আদর্শটিও পাওয়া যাচ্ছে—

“প্রথম সর্গ। অন্ধকার, উচ্ছ্বলতা, ভয়, লোভ, ক্রোধ, উন্মাদের অট্টহাস।

দ্বিতীয় সর্গ। ভক্ত অরুণোদয়ের অপেক্ষা করে আকাশের দিকে চেয়ে আছেন। বলছেন, ভয় নেই, মানবের মহিমা-প্রকাশ পাবে। গান ॥ কী ভয় অভয়ধামে তুমি মহারাজ। সংশয়াক্ষর বিভ্রান্তচিত্তের দল তাকে বিশ্বাস করে না। বলে, পশুশক্তিই আত্মশক্তি, রক্তপঙ্কের মধ্যে পরিণামে সেই শক্তিরই জয় হবে।

তৃতীয় সর্গ। প্রভাতের আলো দেখা দিল। ভক্ত বললেন, চলো সার্থকতার তীর্থে। তার অর্থ স্পষ্ট করে কেউ বুঝলে না, কিন্তু পারল না স্থির থাকতে। কঠে কঠে এই ধ্বনি জেগে উঠল—চলো। গান ॥ আনন্দধ্বনি জাগাও গগনে।

চতুর্থ সর্গ। যাত্রীর দেশদেশান্তর থেকে বেরিয়েছে, নানা জাতি নানা বেশে, নানা পথ দিয়ে সাধু অসাধু জ্ঞানী অজ্ঞানী। গান ॥ কে যায় অমৃত-ধাম যাত্রী।

পঞ্চম সর্গ। তাদের ক্লান্তি তাদের সংশয়।

ষষ্ঠ সর্গ। জলে উঠল তাদের ক্রোধ। গান ॥ যেতে যেতে একলা পথে। বললে, মিথ্যাবাদী আমাদের বঞ্চনা করেছে। ভক্তকে মারতে মারতে মেরে ফেললে। গান ॥ মোর মরণে তোমার হবে জয়।

সপ্তম সর্গ। তাদের ভয়, তাদের অহুতাপ, পরস্পরের প্রতি দোষারোপ। প্রশ্ন এই, এখন তাদের পথ দেখাবে কে? পূর্বদেশের বৃদ্ধ বললে, যাকে মেরেছি তার গ্রাণ আমাদের সকলের প্রাণে সঞ্চারিত হয়ে আমাদের পথ দেখাবে। সকলে দাঁড়িয়ে উঠে বললে, জয় মৃত্যুঞ্জয়ের। গান ॥ হবে জয় রে ওহে বীর হে নির্ভয়।

অষ্টম সর্গ। আবার সকলে যাত্রা করলে। গান ॥ আমাদের খেপিয়ে বেড়ায় যে। ক্লান্তি নেই সংশয় নেই। বললে, আমরা জয় করব ইহলোক, আমরা জয় করব লোকান্তর

নবম সর্গ। কালজয় বললেন, আমরা এসেছি। কিন্তু কই প্রাসাদ কই,

সোনার খনি কই, শক্তিমস্তের পুঁথি কই? পথের ধারে উৎস। উৎসের পাশে কুটীর। কুটীরের ধারে বসে অজানা সিদ্ধুতীরের কবি, গান গেয়ে বলছে, মাতা দ্বার খোলো। গান ॥ তিমিরদ্বার খোলো।

দশম সর্গ। দ্বার খুলল। মা বসে তৃণশয্যা, কোলে তার শিশু, অন্ধকারের পরপার থেকে প্রকাশমান শুকতারার মত। কবি গেয়ে উঠল, জয় হোক মানুষের, জয় হোক নবজাতকের, জয় হোক চিরজীবিতের। যাত্রীরা প্রণাম করলে, দেশদেশান্তরের কর্ণে ধ্বনিত হল সেই জয়গান, যুগে যুগান্তরে তা ব্যাপ্ত হল। গান ॥ জয় হোক জয় হোক নব অকণোদয়। নমো নমো নমো নমো ॥”

শিশুতীরের স্তবকে স্তবকে যে ঘনীভূত নাটকীয়তা নাটোৎকর্ষ আবেগ-চূড়া নিহিত, এই সামান্য চূপকেই তা অনুভব করা যায়। সংলাপহীন মুকাভিনয়ের দ্বারা এই নাট্যসম্ভাবনাকে শিহরণসঞ্চারী করার ইচ্ছিত প্রথমাবধি কবিতার মধ্যে, তথা কবিকল্পনা ছিল। নৃত্যাভিনয়ে কবি তাকেই সার্থক করে তুলেছিলেন। কিন্তু শিশুতীরের উক্ত নৃত্যাভিনয়ে সংযোজিত গানগুলি নাট্যধর্মের সঙ্গে স্পষ্ট হ্রস্ব হ্রস্ব। কয়েকটি ব্রহ্মসংগীতের বিনীত ভক্তি এই মানবতার মহাকাব্যে প্রক্ষিপ্ত মনে হয়। মানবের মহিমা প্রকাশ পাবে, এই সত্যভাবের পর ‘কী ভয় অভয়ধামে তুমি মহারাজা’ একেবারেই উপযুক্ত মনে হয় না। ক্ষীণ ভাবৈকান্ত্রেও গানগুলি সংকলিত হয়নি, হয়েছে কখনো বা কথার সাদৃশ্যে বা অনুষঙ্গে। শিশুতীরে যে বিশ্বমানবসংঘের অভিযাত্রার ছবি কবি এঁকেছেন, ইতিহাসের যে ভাংকর পতন-অভ্যুদয়-বন্ধুর-পন্থা দেখিয়েছেন, মহুস্ত্রের যে আশ্চর্য স্তম্ভ বন্দনা করেছেন, তার উপযুক্ত গান তাঁর রচনা কবে দেওয়া উচিত ছিল। সংগীতের এই দুর্বলতার জগ্নাই কি কবি শিশুতীরকে নাট্যরূপে আর প্রচলিত করেননি?

কিন্তু শিশুতীর নাট্যরূপ পুনঃপ্রচারিত না হলেও শিশুতীরের আঙ্গিক অনুসরণে রবীন্দ্রনাথ অল্পকালের মধ্যেই আর একটি অল্পরূপ নাট্যরচনা করলেন, শাপমোচন নামে তা স্মরণীয় হয়ে আছে। শাপমোচন শিশুতীরের মতই গল্পছন্দে রচিত কবিতারূপে প্রথম লেখা এবং পুনশ্চ কাব্যেই তা সংকলিত। তারিখদৃষ্টে জানা যায় পুনশ্চের প্রথম কবিতা শিশুতীর (আবণ ১৩৩৮) এবং দ্বিতীয় কবিতাই শাপমোচন (পৌষ ১৩৩৮)।

শাপমোচন রচনাবলীর নাট্যপর্যায়ভুক্ত হলেও এতে পুনশ্চের মত বর্ণনাই

প্রধান, নাট্যস্থলভ বিশিষ্টতা অল্পপস্থিত। এ যেন অভিনব নাটগীত—নাটককে কথকতায় পরিণত করা। শাপমোচনের কাহিনীর সঙ্গে রাজা নাটকের কাহিনীর ঘনিষ্ঠ সাদৃশ্য আছে—সাদৃশ্য কেন, বলা যায় রাজার কাহিনীকেই শাপমোচনে কবি রূপান্তরিত পরিমার্জিত সংশোধিত করে নিয়েছেন। শিশুতীর্থের মত এই রচনায় গ্রন্থিকের ভূমিকাই মুখ্য—তিনি একটি নাট্যবিষয়ক বর্ণনা করে চলেছেন দৃশ্যহীন বিবৃতির সূত্রে, তারই মধ্যে পাত্রপাত্রী অর্থাৎ মূল কাহিনীর চরিত্রগুলি যথেষ্ট আপন ভূমিকা অভিনয় করে চলেছে। ইতিপূর্বে ১৩৩৭ ফাল্গুনে নবীন পালাগানেও কবি স্বয়ং গ্রন্থিকের ভূমিকা গ্রহণ করেছিলেন। একথা অবশ্য স্মরণ্য যে স্বয়ং কবির গ্রন্থনাসম্ভাবনাতেই এই জাতীয় বিবৃতিপ্রধান রচনাগুলির অসামান্যতা নির্ভর করত। শাপমোচনের এবং বলা বাহুল্য শিশুতীর্থেরও, অভিনয়ের ভাষা নৃত্য এবং গীত। এই গীতগুলি কদাচিৎ গ্রন্থিকের ভাষ্য বা বিবৃতির অংশ, অল্পাংশ অধিকাংশই পাত্রপাত্রীর সংলাপরূপে গৃহীতব্য। কাহিনী স্বর্গে স্থচিত, তারপর জন্মান্তরে মর্তে অবতীর্ণ। সুতরাং মঙ্গলকাব্যের মত এও চিহ্নরেখহীন দুটি খণ্ড দেবখণ্ড ও নরখণ্ড। তবে মর্তজন্মের সামগ্রিকতা নয়, অংশমাত্রই এখানে গৃহীত আর সেই স্বরাংশের ভিতর দিয়েই শাপমোচন নামকরণের সার্থকতা।

শাপমোচন গীতবহুল নাটগীত, সংগীতই এই নাটকে সংলাপ, একথা পূর্বেই কথিত। শাপমোচন রচনাকালে কবি তাঁর পূর্বরচিত গানই এতে প্রয়োগ করেছিলেন একথা ভূমিকায় লেখা থাকলেও শাপমোচনের জন্ত নতুন গানও কবি রচনা করেছিলেন। বিভিন্ন অভিনয়সময়ে গানের বহু পরিবর্তন ঘটেছিল, বিশেষ করে ১৯৩৪ সালের অক্টোবরে মাদ্রাজে শাপমোচনের অভিনয়কালেও কয়েকটি নতুন গান লেখা হয়। কবির জীবদ্দশায় শাপমোচনেব শেষ অভিনয় উপলক্ষে ১৩৪৭ পৌষ মাসে (১৯৪০) কবি গানগুলির পুনর্বিজ্ঞাস করেন। এই প্রসঙ্গে আরো উল্লেখযোগ্য যে, শাপমোচনের গণভাগের কিছু অংশ ‘অম্বল্লরের পরম বেদনায হুল্লরের আহ্বান’, ‘একদিন সহিতে পারবে সহিতে পারবে’ এবং ‘তোমাদের একী অম্বল্লরা’—কবি এগুলিতেও সুরসংযোজন করেছিলেন। সুতরাং শাপমোচনের উপর দিয়ে একাধিকবার গানের পরীক্ষা নিরীক্ষা হয়। শাপমোচনের জন্ত নতুন গান রচনা করলেও আমরা লক্ষ্য করি যে শেষ পর্যন্ত নতুন গানের তুলনায় পূর্বরচিত গানগুলির উপরই শাপমোচন নৃত্যাভিনয়ের সাফল্য নির্ভর করে। অথচ পূর্বে যে গান অল্প প্রসঙ্গে অল্প উপলক্ষে লেখা,

এখন ভিন্নতর প্রয়োজনে সেগুলির প্রয়োগ ঘটলে স্বাভাবিকভাবেই প্রণালী-বিশুদ্ধ সংগীত-আলোচনার বা ঐতিহাসিক দিক থেকে গানগুলির প্রতি হ্রিচার করা সম্ভব হয় না। শাপমোচনের প্রচলিত সংস্করণের অনেকগুলি কাব্যগীতি সম্পর্কেই একথা বলা যায়।

শাপমোচনের সূচনাগান ‘এ শুধু অলস মায়া এ শুধু মেঘের খেলা’। দীর্ঘকাল পূর্বে রচিত কড়ি ও কোমলের ‘গান রচনা’ নামক এই অষ্টমাত্রিক দ্বিপদিক চরণের সনেটকল্প চতুর্দশপদীতে (মিত্রাক্ষরবিজ্ঞানসং বৈচিত্র্যপূর্ণ, ক খ ক খ ক গ ঘ গ ঘ গ ঘ ঙ ঘ ঙ, অষ্টক ও ষট্টকের আবর্তনসম্বন্ধ নেই) কবি কেন সুর যোজনা করলেন এবং সেই কঠিন বিচিত্র সুরগরীকার নিদর্শনকে শাপমোচনের ভূমিকায় স্থাপন করলেন, অস্বাভাবিকতা দুঃসাধ্য। তবে মূল কবিতার নাম ছিল ‘গান রচনা’, শাপমোচনে কবি স্বয়ং তার একটি সমগোচিত ব্যাখ্যা করেছেন—

“মনের নানা গভীর আকাজক্ষা কাহিনীতে রূপকে গানে রূপ নেব ছন্দে-বন্ধে, সঙ্গ রচনা করে কল্পনায়, বস্তুজগৎ থেকে ক্ষণকালের ছুটি নিয়ে কল্পজগতে করে লীলা।”

শাপমোচনে কবির মনের কোন্ গোপন আকাজক্ষা গানে ছন্দেবন্ধে রূপকে রূপ ধারণ করেছে সে অসুসঙ্গিসার স্বযোগ সম্ভবত এখনো আসেনি।

ভূমিকার গানের পর কাহিনী আরম্ভ হয়েছে ছন্দ-পৌরাণিক উপাখ্যানের দ্বারা। স্বাধিকারপ্রমত্ত সত্ত্ববিবাহিত যক্ষ পত্নীচিন্তায় যেমন প্রভুশাপগ্রস্ত হয়ে বর্ষভোগ্য নির্বাসন গ্রহণ করেছিল দূর রামগিরি পর্বতের নৈঃসঙ্গ্যে, তেমনি কলানায়কাগ্রণী গর্জ্ব সৌরসেন ও সুরেশ্বরগত প্রায়সীরা ধ্যানে ইন্দ্রের নৃত্য-সভায় অন্তমনস্ক হল, ফলে তালভঙ্গাপরাধে সুরসভার অভিশাপে বিকৃতদেহে সে অরুণেশ্বর নামে গান্ধাররাজগৃহে মর্তজাতকে পরিণত হল। সুরলোকেও সুরভঙ্গ তালভঙ্গের অপরাধ ঘটে, ‘পাছে সুর ভুলি’ গানটির এই বক্তব্য^{২৫}। ‘ভরা থাক স্মৃতিস্বধায় বিদায়ের পাত্রখানি’—মর্তজাতকের প্রতি যধুশ্রীর গান। এ গানের বক্তব্য কবির পুরাতন ভাবনা, বিরহবেদনার অবিস্মরণীয়তাই প্রেমের অভিজ্ঞান—‘নয়নে আধার হবে খেয়ানে আলোকরেখা’। এই জন্মান্তরীণ বিরহ যখন আত্মবিশ্বত থাকে, তারই গান ‘জাগরণে যায় বিভাবরী’। ‘এসো এসো হে তুমার জল’ অল্প প্রসঙ্গ থেকে ছিন্ন-করে-আনা গান। গান্ধাররাজ-অস্তঃপুরে কমলিকার ছবি দেখে অরুণেশ্বরের মনে হয়েছিল—‘বা হারিয়েছিল

এই জন্মের আড়ালে তাই যেন ফিরে ধরা দিল অপকণ স্বপ্নরূপে।' ঠিক একই অল্পভূতি বলাকার ছবি কবিতারও পূর্বপট, তাই অনিবার্যভাবে ছবি কবিতার প্রাসঙ্গিক অংশ স্মারোপিত হয়ে এখানে সংযোজিত হয়েছে। এবং চিত্ররূপিণীর উদ্দেশ্যে রাজার গীতপত্র 'কখন দিলে পরায়' যেন ছবি কবিতারই সংযোজন। চৈত্রপূর্ণিমার পূণ্যতিথিতে একদিন যখন রাজার বুকের মধ্যে রক্ত ঢেউ খেলিয়ে উঠেছিল দূর জন্মান্তরেব মিলনস্মৃতিতে, সেই জন্মান্তরীণ স্মৃতিবেদনার অপকণ সংগীত 'সেদিন দুজনে তুলেছিছ বনে'। এই গানের ব্যাখ্যা স্বয়ং কবিই দিয়েছেন অকণেশ্বরের স্বপ্নকল্পনায়—“কেবলই তার মনে হতে লাগল, লোকান্তরে কার সঙ্গে এই রকম জ্যোৎস্নারাত্রে সে যেন এক দোলায় তুলেছিল। ভুলে-যাওয়ার কুহেলিকার ভিতর থেকে গড়েছে মনে”। ‘বাজো রে বাঁশরি বাজো’ বিবাহ-সংগীতরূপে ব্যবহৃত। অন্তঃপুরিকাদের সমবেত কণ্ঠে পরিণয়মঙ্গলোর এই গানখানি লাবণ্যমূলক স্নিতবাক ধ্বনিমাধুর্যে স্বন্দরসোজ্জল, বাণীবদ্ধে একটি আশ্চর্য রমণীয় কাব্যসংগীত। অকণেশ্বরের বীণার সঙ্গে কমলিকার পরিণয়-উৎসবে বীণা হয়েছে স্বন্দরের প্রতীক। বীণাকে স্বন্দরের প্রতীকরূপে কল্পনা বহুপূর্বেই রবীন্দ্রকাব্যে আছে—“লহো লহো তুলে লহো নীরব বীণাখানি” (প্রথম প্রকাশ গীতমালা ২, পৃষ্ঠা ১৩৩৬) তাই এখানে সার্থকভাবে কবি প্রয়োগ করতে পেরেছেন। ‘কোথা বাইরে দূরে যায় রে উড়ে হায রে হায’ এবং ‘আজি দখিনদুয়ার খোলা’ দুটি গানই পূর্ববর্তী রাজা এবং অকণরতনে আছে। তবে প্রথমটি পূর্ববর্তী দুটি নাটকেই সুরঙ্গমার কণ্ঠে, এখানে রাজার কণ্ঠে, এবং ‘আজি দখিন দুয়ার খোলা’ দুটি নাটকেই ঠাকুরদার কণ্ঠে ছিল। এখানে ঠাকুরদার কোনো ভূমিকাই নেই। ‘বাহিরে ভুল ভাঙবে যখন’ গানটি অকণরতনে সুরঙ্গমার কণ্ঠে, শাপমোচনে রাজার কণ্ঠে স্থাপিত। ‘আমি এলেম তোমার দ্বারে’ গানটি ঈষৎ পরিবর্তিত হয়েছে—‘তারই দ্বারে’ স্থানে হয়েছে ‘তোমার দ্বারে’, তদনুযায়ী পরবর্তী পংক্তিতে কিছু পরিবর্তন ঘটেছে।

রাজা ও শাপমোচনের মধ্যে ব্যবধান যেমন গভীর তেমনি স্বল্প। রাজা অধ্যাত্মতত্ত্বের নাটক, শাপমোচনে অধ্যাত্মচিন্তা নেই। অত্যন্ত সূক্ষ্ম রোমাটিক কবিকল্পনায় সমৃদ্ধ শাপমোচনে নাটক তাই সংগীত হয়ে উঠেছে। রাজা নাটকে রানীর প্রেমের সাধনায় রূপমোহকে নিঃশেষে দখল করার জগ্ন ছিল স্বপ্নের ছায়াবেশের ছলনা, ছিল জ্ঞানির অভিলাষ, ছিল যুদ্ধ অশমান অসমান,

১০। প্রথম অভিনয় ৩ জুলাই ১৮৮৬, ২০ আষাঢ় ১২২০। ১৯০১ সালের ৬ এপ্রিল মিনার্ভা থিয়েটারে রাজা বসন্তরায় পুনরুজ্জীবিত হয়

১১। রবীন্দ্রজীবনী ১ম খণ্ডে পুনরুদ্ধৃত

১২। রবীন্দ্রনাট্যে গানের ভূমিকা—নারায়ণ গঙ্গোপাধ্যায় ; গীতবিতান পত্রিকা ১৩৬৮

১৩। “গীতাঞ্জলির প্রথম অর্থের কবিতাগুলিতে দেখা যায় কবির জীবনে দীপ আছে, কিন্তু শিখা নেই। তাই গভীর বিবাহ, অন্ধকার, বর্ষা, সজল হাওয়া, বিরহ, অপেক্ষার প্রাচুর্য।..... কিন্তু গীতাঞ্জলির শেষের দিকে একটি হরের আভাস পাওয়া যায়। যেন দীপের শিখাটি জ্বলল, দীপ সার্থক হল। প্রথম অংশের কবিতাগুলিতে বর্ষা রাত্রি অন্ধকার প্রভৃতির প্রাচুর্য দেখি, শেষের কবিতাগুলিতে তার পরিবর্তে আলোর জয়গান।”—বিমলচন্দ্র সিংহ : বলাকার যুগ ; বিশ্বভারতী পত্রিকা জৈষ্ঠ ১৩৫০

১৪। রবীন্দ্রনাট্যপ্রবাহ—প্রথমদ্ব্যর্থ বিনী (অখণ্ড সংস্করণ, পৃষ্ঠা ২৩৪)

১৫। নাটকে গান, রবীন্দ্রনাথের নাটক : শব্দ বোঝ ; স্বধীর চক্রবর্তী সম্পাদিত ‘রবীন্দ্রনাথ মনন ও শিল্প’ গ্রন্থে সংকলিত

১৬। “কোটাল। তোমরা বুঝি কথার জবাব দিতে হলে গান গাও ?

—হ্যাঁ। নইলে ঠিক জবাবটা বেরোয় না। সাধা কথায় বলতে গেলে ভাবি অস্পষ্ট হয়, বোঝা যায় না।

কোটাল। তোমাদের বিশ্বাস তোমাদের গানগুলো খুব স্পষ্ট।

চন্দ্রহাস। হ্যাঁ ওতে সুর আছে কিনা।” (২য় দৃশ্য)

১৭। “বাউল। আমি গান গাইতে গাইতে যাই, তোমরা আমার পিছনে পিছনে এস। গান না গাইলে আমি রাস্তা পাইনে।

—সে কি কথা হে।

বাউল। আমাব গান আমাকে ছাড়িয়ে যায়—এ এগিয়ে চলে, আমি পিছনে চলি” (৩য় দৃশ্য)

১৮। মনোরঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায়কে লিখিত কবির পত্র, শিলাইদহ ১০ মাঘ ১৩২২। রবীন্দ্র রচনাবলী ১২শ খণ্ডে গ্রন্থপরিচয়

১৯। “কান্তন্বী থেকে একটা নতুন সুর কবির গীতিনাট্যে প্রবেশ করল, বেশ মনে আছে, বহিঃ তারিখ মনে নেই ; সেটি রূপকের সুর, চিরযৌবনের সুর—চলে যায়, কিন্তু আবার কিরে আসে। ঘুরে কিরে ‘সেই একই কথা কতবার কতরকমে প্রকাশ করেছেন, এই সেদিনও ‘নবীন’ও বলে গেছেন। রাজা অচলারতন রক্তকরবী মুক্তধারা, এ সবই রূপক নাট্যস্রোতের এক একটি তরঙ্গ। সবই গানে গানে ঝংকৃত, অলংকৃত—মানে খুব স্পষ্ট বোঝা যাক বা না যাক।”—ইন্দিরাদেবী চৌধুরানী—সংগীতে রবীন্দ্রনাথ, জয়ন্তী উৎসর্গ

২০। ‘রূপসাগরে ডুব দিয়েছি অল্পগরতন আশা করি।’ (৪৭ সংখ্যক)

‘কত বর্ষে কত গন্ধে কত গানে কত ছন্দে

অল্প তোমার রূপের লীলার আগে হৃদয়পুথ

‘আমার মনে তোমার প্রকাশ এমন হৃদয়’। (১২০ সংখ্যক)

২১। সম্ভবত এইজন্যই ‘বহরগী’র রক্তকরবী প্রয়োজনীয় সংগীতের প্রতি গুরুত্ব দেওয়া হয়নি।

২২। ১৩৩৬ সালে মহরা গ্রন্থপ্রকাশের অব্যবহিত পূর্বে লিখিত কবির পত্রাংশ। রবীন্দ্র-রচনাবলী ১৫শ গ্রন্থপরিচয়

২৩। ‘আমার ক্ষমো হে ক্ষমো’ নটীর পূজার এই সর্বশেষ গানটির সঙ্গে মহরা কাব্যের ‘বরণডালা’ (আজি এ নিরালা কুঞ্জে) কবিতাটির (পরে গীতরূপ) সাদৃশ্য লক্ষণীয়। অবশ্য নটীর পূজার গানটিই প্রাক্কল্প মনে হয়। বরণডালা কবিতার আর একটি পাঠান্তর (আজি এই মম সকল ব্যাকুল) রবীন্দ্ররচনাবলীর ১৫শ খণ্ডে গ্রন্থপরিচয়ে উদ্ধৃত আছে। তার সঙ্গেও নটীর পূজার আলোচ্য গানটির বাণীসাদৃশ্য স্পষ্টতর

২৪। শিশুতীর্থ আখ্যান ব্যতীত গীতোৎসবে এই গানগুলি ছিল—‘নির্মলকান্ত নবো হে নমঃ, বিশ্ববীণারবে, নীলাঞ্জনছায়া, এসো এসো হে তুফার জল, ঐ বুঝি কালবৈশাখী, এসো নীপবনে, হ্রঃসমর আবৃত্তি, বজ্রধাণিক ঘিরে গাঁথা, আজ বাঙলা দেশের প্রথম, মেঘের কোলে কোলে যায় রে চলে, তোমার কটিতটের খটি, আবৃত্তি বোল, আমি চিনিগো চিনি তোমারে, সংকোচের বিহ্বলতা’ ॥ তারপর ‘৭৭ মিনিটের অবকাশ’ লেখা এবং শিশুতীর্থ অংশ

২৫। ভুলনীর, সুরলোকে নৃত্যের উৎসবে

যদি ক্ষণকাল তরে

ক্লাস্ত উৎসাহ

তালভঙ্গ হয়

দেবরাজ করে না মার্জনা।

পূর্বার্জিত কীর্তি তার

অতিসম্প্রাতের তলে হয় নির্বাসিত।—রোগশয্যায়, ১ম কবিতা

রবীন্দ্রসংগীতে ঋতু-প্রকৃতি

১

গীতবিতানে প্রকৃতি ও ঋতুপর্ধ্যায়ে মোট গীতসংখ্যা ২৮৩, পূজা ও প্রেম-পর্ধ্যায়ের পরই এই সংখ্যা দৃষ্টি আকর্ষণ করে। সংখ্যার দিক থেকে তৃতীয় হলেও প্রকৃতি পর্ধ্যায়ের মোট জনপ্রিয় গানের সংখ্যা সম্ভবত পূজা এবং প্রেমের গানের তুলনায় বেশি। তার কারণ ঋতু প্রকৃতির গানগুলির মধ্যে নিসর্গজীবনের বিচিত্র রূপরসগন্ধ যেমন মনোহর ভঙ্গিতে প্রকাশিত হয়েছে তেমনি স্বরের দিক থেকেও এইগুলির মধ্যে সহজ প্রাণম্পর্শী আবেদন আছে। শিক্ষিত বঙ্গবাসীর কাছে রবীন্দ্রনাথের প্রকৃতিচেতনা—তার প্রকৃতিনিসর্গের কবিতা এবং বিশেষ করে ঋতুসংগীতগুলিই বাঙলার ঋতুগুলিকে জনপ্রিয় উৎসবযোগ্য করে তুলেছে। বৈশাখ থেকে চৈত্র পর্যন্ত বারো মাস ছয় ঋতুর যে লীলারঙ্গ আবহমানকাল এই গ্রামায়মান গাঙ্গেয় বঙ্গভূমিতে নীরব সংগীতে, অদৃশ্য উৎসবের শব্দধ্বনিতে অগুপ্তিত হয়ে চলেছে, একমাত্র একালের কবি রবীন্দ্রনাথই যেন সেই লীলানাট্যের যবনিকাকে তুলে দিয়েছেন। যেন সেই উৎসবের সূত্রধর কবির কণ্ঠে আমরা তাঁর স্বরচিত গান শুনি না, সমগ্র বঙ্গপ্রকৃতির চিরন্তন মর্মবাণীই এই গানগুলিতে ঝরে ঝরে পড়েছে।

বাঙলা কাব্যে ঋতুচেতনার ইতিহাস সুপ্রাচীন নয় বলা বাতল্য। অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষভাগে ঋতুবোধ শক্তিউপাসক নবীদের আগমনী-বিজয়া পদে ক্ষীণভাবে প্রতিগোচর হয়েছিল। উনিশ শতকের কাব্যসংগীতের পৃষ্ঠাতেও রোমান্টিক ঋতুগীত বা প্রকৃতিচেতনার উদাহরণ পাওয়া যায়। কিন্তু ঋতুসংগীতে রবীন্দ্রনাথ সম্পূর্ণ এক নবদিগন্তের উন্মীলন ঘটিয়েছেন। ঋতু তাঁর কাছে কেবল কতকগুলি বাহ্যিক রূপপরিবর্তন ছিল না, কিংবা ফুলফসলের চেহারা বদলের মানচিত্রেই তিনি ঋতুকে নিরীক্ষণ করেননি। অনন্ত কালের বিবর্তনে এক একটি ঋতু ক্ষণিকের অতিথির মত আমাদের জীবনে উপস্থিত হয়। সেই ঋতুর প্রতি অভ্যর্থনায় কবি কখনও ক্রটি ঘটাননি। এই জীবনের ধরস্রোতে ভাসমান মানবহৃদয়ের কুঞ্জবনে ‘দক্ষিণের মস্তগুঞ্জরণে যেই ক্ষণে বসন্তের মাধবী-মঞ্জরী’ মালঞ্চের চঞ্চল অঞ্চল ভরে তোলে, সেই মুহূর্তেই যে বিদায়গোধূলি আসে ‘ধূলায়ে ছড়ায়ে ছিন্নদল’। আবার শিশিররাজে সেই কুঞ্জবনে কখন হেমস্তের

অশ্রুভরা কুন্দরাজি ফুটে ওঠে নিঃশব্দে। আমাদের কবিও সেই চঞ্চল পলাতক কালকে ভোলাতে চেয়েছিলেন সৌন্দর্যের ছলনায, তার কণ্ঠে গান দিয়ে সময়ের হৃদয়হরণ করতে চেয়েছিলেন বৃষ্টি। রবীন্দ্রনাথের অপূরণ ঋতুগীতগুলি যেন রূপহীন মরণের কণ্ঠে অনবদ্য মৃত্যুহীন বরণমালা। বিশ্বপথিক ভৈরবী বৈরাগিনী যে মহাকাল তার চলার পথে পথে ঋতুর খালি থেকে জুঁই চাঁপা বকুল পাকুল ঝরিয়ে ঝরিয়ে চলে যায়, কবি যেন সেই ধূলিতল থেকে কুড়িয়ে-আনা ফুলগুলি দিয়ে গেঁথেছেন তাঁর গানের মালা—কান্নাহাসির দোল-দোলানো পৌষফাগুনের পালায় এই মালা বহন করাই বৃষ্টি তাঁর প্রতি কবির জীবনদেবতার আনন্দিত নির্দেশ।

রবীন্দ্রনাথের গীতস্বষ্টির নিত্যসহচর, তাঁর গানের ভাণ্ডারী দিনেন্দ্রনাথ ঠাকুর রবীন্দ্রনাথের ঋতুসংগীতগুলি সম্পর্কে লিখেছিলেন, “বিশ্বপ্রকৃতিতে দিবারাজি এবং বিচিত্র ঋতুর আবর্তন, কালের নিরন্তর নৃত্যছন্দ, যেন তার এমন কোনো ভাবভঙ্গি বা ব্যঞ্জনা নেই যা রবীন্দ্রনাথের কথায় ও স্বরে ব্যক্ত বা আভাসিত হতে ওঠেন।”^{১২} বাঙলার ঋতুবৈচিত্র্যকে কবি বিচ্ছিন্ন কোনো ভৌগোলিক বিশেষত্বরূপে দেখেননি, এর সঙ্গে তিনি বিশ্বনির্গমের আভ্যন্তর গীতচ্ছন্দটি মিলিয়ে দিচ্ছেলেন। যে বিশ্ববোণারবে বিশ্বজন মোহিত হয়, যার সুরমাধুরীতে স্থলে জলে নভতলে বনে উপবনে, নদীনদে গিরিশুভা পারাবারে ‘নিত্য জাগে সরস সংগীতমধুরিমা, নিত্য নৃত্যরসভঙ্গিমা’—কবির ঋতুসংগীত তারই অঙ্গ—বসন্ত বর্ষা শরৎ তারই বিশ্বসংগীতের রাগিণী থেকে উৎসারিত বলেই তার উৎসবের বাঁশি এমন করে কবিমনকে তরঙ্গিত করে। ভারতবর্ষের বিশিষ্ট প্রকৃতিপ্ৰীতি সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ লিখেছিলেন, “আমাদের দেশের কবিষে যে প্রকৃতি-প্রেমের পরিচয় পাওয়া যায় অত্রদেশের কাব্যের সঙ্গে তার বিশিষ্টতা আছে। আমাদের এ প্রকৃতির প্রতি প্রভুত্ব করা নয়, প্রকৃতিকে ভোগ করা নয়, এ প্রকৃতির সঙ্গে সন্মিলন।...মাস্তুষের চিত্ত যেখানে সাধনা দ্বারা জাগ্রত আছে সেখানকার মিলন কেবলমাত্র অভ্যাসের জড়ত্বজনিত হতে পারে না। সংস্কারের বাধা ক্ষয় হয়ে গেলে যে মিলন স্বাভাবিক হয় তাপোবনের মিলন হচ্ছে তাই।” প্রকৃতির সঙ্গে এই নন্দিত মিলনসাধনের পালাই রবীন্দ্রনাথের প্রকৃতিবোধের মুখ্য বৈশিষ্ট্য। এই আনন্দের দাবিতেই ঋতুর অভ্যাগমকে কবি জীবনে কখনও বৃথা হতে দেননি, প্রতিটি ঋতুর আবির্ভাবকে সম্মানে অভিনন্দন জানিয়েছেন, জীবনের অভিব্যক্তির সঙ্গে তার গভীর সঙ্কলন ঘটিয়েছেন।

‘বাজে বাজে রম্যবীণা বাজে’—এই বিশ্বলোকের নিভৃতি থেকে যে রম্যবীণা বাজে তারই স্বরে সমস্ত জগৎ প্রকৃতি মানব উষল হয়ে ওঠে—

বাজে বাজে রম্য বীণা বাজে
 অমল কমল-মাঝে, জ্যোৎস্নারজনী মাঝে,
 কাজল-ঘন-মাঝে, নিশি-আধার-মাঝে,
 কুহুম স্বরভি-মাঝে বীণারগন শুনি যে।
 প্রেমে প্রেমে বাজে।

নাচে নাচে রম্য তালে নাচে—
 তপন তারা নাচে, নদী সমুদ্র নাচে,
 জন্ম মরণ নাচে, যুগযুগান্ত নাচে,
 ভকত হৃদয় নাচে বিশ্বছন্দে মাতিয়ে
 প্রেমে প্রেমে নাচে।

সাজে সাজে রম্য বেশে সাজে—
 নীল অম্বর সাজে, উষা সন্ধ্যা সাজে,
 ধরণীধূলি সাজে দীন দুঃখী সাজে,
 প্রণত চিত্ত সাজে বিশ্বশোভায় লুটায়
 প্রেমে প্রেমে সাজে।

এ গান কেবল ব্রহ্মসংগীত নয়, এই গান কবির প্রকৃতিদর্শনেরও ভূমিকা (শান্তিনিকেতন গ্রন্থের ‘শোনা’ প্রবন্ধটি দ্রষ্টব্য)। সারা জীবন প্রকৃতির নিগূঢ় সান্নিধ্যে থাকার ফলে প্রকৃতির সঙ্গে কবি একটি অন্তরঙ্গ আত্মীয়তার সম্পর্ক স্থাপন করেছিলেন একথা যেমন সত্য, তেমনই অদ্বৈতবাদী উপলব্ধিতে অভিব্যক্তির দ্বারায় প্রকৃতির প্রতি এক প্রকার অবোধপূর্ব জন্মান্তরীণ আকর্ষণও অল্পভব করেছেন। জগতের যে আনন্দযজ্ঞে নিমগ্নিত হয়ে কবি এই ধরাবক্ষে মর্তজন্ম গ্রহণ করেছেন, তারই আনন্দকণিকা ভুবনের তারায় তারায়, আলোকজ্যোতিতে, তুণে-বিপিনে, পল্লবপুঞ্জে, জ্যোৎস্নালোকে, বসন্তসমীরে অল্পভব করেছেন বলেই সকলের সঙ্গে একটি সর্বাত্মক, বিশ্বচৈতন্যের অংশ-রূপে অল্পভব করে সকলের প্রতি হৃগভীর আত্মাকর্ষণ তাঁর মধ্যে স্বাভাবিক হয়ে এসেছিল। আর সেই বিশ্বপ্রকৃতির আনন্দরোমাঞ্চ তাঁর গান ছাড়া এমন করে কোথায় সার্থক হয়ে উঠবে—

ঘাসে ঘাসে গা ফেলেছি বনের পথে যেতে,
ফুলের গন্ধে চমক লেগে উঠেছে মন মেতে,
ছড়িয়ে আছে আনন্দেরই দান,
বিশ্বয়ে তাই জাগে আমার গান।
কান পেতেছি চোখ মেলেছি ধরার বুকে প্রাণ ঢেলেছি
জানার মাঝে অজানারে করেছি সন্ধান,
বিশ্বয়ে তাই জাগে আমার গান।

কবির গান যে বিশ্বয়ের বাণীরূপ, সেই বিশ্বয় তাঁর প্রকৃতিবোধেরই মূলমন্ত্র বলা যেতে পারে। অসংখ্য গানে কবি বিশ্বপ্রকৃতির সঙ্গে তাঁর গভীর সম্পর্কের কথা বলেছেন। নিশীথকূলে উষার গীতভাষার ধ্বনি নিয়ে কবি কেমন করে তাঁর জীবনগানকে মেলাবেন, নবীন আশাকে জাগ্রত করবেন, ফুলের মত সহজ স্বর দিয়ে তাঁর জীবনপ্রভাতকে পূর্ণ করবেন, তাঁর গানে সে কথা আমাদের অতি পরিচিত, অতীত প্রিয়। শেষ জীবনের একটি বিখ্যাত গানে কবি গেয়েছিলেন—

আমার মুক্তি আলায় আলায় এই আকাশে
আমার মুক্তি ধুলায় ধুলায় ঘাসে ঘাসে।
দেহমনের স্বদূর পারে হারিয়ে ফেলি আপনারে
গানের স্বরে আমার মুক্তি উর্ধ্বে ভাসে।

এ গানও কি তাঁর প্রকৃতিচেতনার গান নয়? এই আলোকময় আকাশ আর ধূলিভূগাঞ্চিত মৃত্তিকা, তারই মধ্যে গানের স্বর দিয়ে আপনাকে হারিয়ে ফেলার আনন্দই রবীন্দ্রনাথের প্রকৃতিবোধের গুঢ় বাণী। তারই বৈচিত্র্যময় রূপের ধ্যানই তাঁর ঋতুসংগীতগুলিতে অভিব্যক্ত। অসীমরূপে প্রকৃতি, ঋণ রূপে ঋতু। স্বতরাং ঋতুর মধ্য দিয়ে প্রকৃতির বোধ তো সীমার মধ্য দিয়ে অসীমেরই স্বাদগ্রহণ। কবির প্রকৃতি ও ঋতুসংগীতের মর্মবর্তী যোগস্বত্রটি দিনেন্দ্রনাথ এইভাবে ব্যাখ্যা করেছেন—

“গভীর অন্তর্ভূতির আনন্দ যেমন মানুষকে স্বখড়ঃখের মিলনবিরহের জয়-মৃত্যুর অতীত অতীন্দ্রিয় আনন্দলোকে উত্তীর্ণ করে, তেমনি প্রকৃতিও অন্তর্নিহিত গভীর সত্যায়, পরিব্যাপ্ত চৈতন্তে, উদ্বোধিত প্রাণের নব নব প্রকাশে জয়পরাজয়ের বাণী নিত্যনিয়ত ঘোষণা করছে। এই বিজয়বার্তায় সাঙ্ঘর্ষ্যমার বাণী, এই একান্ত আত্মীয়তার রূপ কবির ঋতুসংগীতে মূর্ত হয়ে উঠেছে।”

রবীন্দ্রনাথের অজস্র ঋতুসংগীতকে তাঁর কাব্যের পটভূমিকায় আলোচনা করার, সেগুলির গভীর তাৎপর্য উদ্ঘাটন করার চেষ্টা আজও হয়নি। রবীন্দ্রনাথের নাটকে ঋতুচক্রের আবর্তনবিষয়ে রবীন্দ্রনাট্যপ্রবাহে অধ্যাপক প্রমথনাথ বিশী মনোজ্ঞ আলোচনা করেছিলেন। ডঃ অমিয়কুমার সেনের ‘প্রকৃতির কবি রবীন্দ্রনাথ’ গ্রন্থের একটি পরিচ্ছেদে রবীন্দ্রনাথের সমগ্র প্রকৃতিচেতনার আলোকে তাঁর ঋতুসংগীতগুলির আলোচনা করা হয়েছে, যদিও স্বল্পাক্ষর, তথাপি সে আলোচনায় রবীন্দ্রনাথের ঋতুগীতিগুলির মৌলিক মোটামুটি প্রকাশিত। বিক্ষিপ্তভাবে কোনো কোনো প্রবন্ধে রবীন্দ্রনাথের ঋতুসংগীতের মর্মরহস্য অনুধাবনের চেষ্টা হয়েছে। জনৈক আধুনিক লেখক একটি রবীন্দ্র-সংগীতবিষয়ক আলোচনায় এই প্রসঙ্গে লিখেছেন—

“প্রকৃতির লীলার প্রাক্ষণে যা কিছু হচ্ছে, অন্তর-আকৃতির প্রেরণায় বিকশিত হচ্ছে, পূর্ণতার সত্য হয়ে উঠতে চাইছে, পূর্ণতার সাধনায় নিমগ্ন রবীন্দ্র-মানস যেন তাকেই গ্রহণ করেছে আপন নিভৃত; তাবই সঙ্গে কবির হৃদয়েব সম্পর্ক, আত্মীয়তার অচ্ছেদ্য বন্ধন। প্রীতির বন্ধনে আকৃষ্ট রবীন্দ্রনাথ তাকেই প্রত্যক্ষ করার আনন্দে বিভোর হয়ে থাকতেন। আর নিভৃত আবির্ভাব-তিরোভাবের সাক্ষ্য বহন করেছেন আপন অন্তরে, তার হৃৎথে দুঃখী হয়েছেন, সুখে সুখী, আনন্দে আনন্দিত। অর্থাৎ কবি আপনার জীবন-অভিজ্ঞতাকে শুধু সংসারসীমায় আবদ্ধ রাখেননি, প্রতি মুহূর্তে তাকে বিস্তৃত করেছেন, প্রকৃতি বিশ্বের বিপুল প্রাণের সত্যে, তার বিপুল সৌন্দর্যে। তা না করতে পারলেই হয়ত তাঁর জীবনের অভিব্যক্তি অন্তরূপ হত। যাই হোক, প্রকৃতিবিশ্বে তাঁর এই যে জাগরণ পুলকে বিশ্বয়ে রসে, তারই অসামান্য প্রকাশ তাঁর ঋতুসংগীত, কল্পনার ইন্দ্রজালচ্ছটায় রূপবান, অমৃতের স্নেহের কমনীয়। কবির নিজস্ব উক্তি অনুকরণ করে বলতে ইচ্ছা হয়, এই মাধুরীসরোবরের কোনো তল নেই, তা অন্তহীন”।

২

ঋতুব আমন্ত্রণ সংগীতে ধ্বনিত করার ইতিহাস রবীন্দ্রনাথের কবিজীবনের নূচনাপর্ব থেকেই অন্বেষণ করা যায়। ভান্সিংহ ঠাকুরের পদাবলী থেকে বান্ধীকিপ্রতিভা মায়ার খেলা প্রভৃতি গীতিনাট্যে বর্ষা এবং বসন্ত কবির ঋতু-চৈতন্ত্যে বিশেষভাবে আন্দোলিত হয়েছিল, যথাস্থানে এ বিষয়ে আলোচনা করা

হয়েছে। তাছাড়া শান্তিনিকেতনের আশ্রমকুটীরে শালসপ্তপর্ণীর ছায়াশ্রিত আশ্রয়ে জীবনের মধ্যবয়স থেকে স্থায়ীভাবে বাসা বাঁধবার পর ঋতুর লীলা-নাট্যরহস্তে কবির মন ক্রমশ অভিজুত হতে থাকে। শারদোৎসব থেকে শুরু করে শ্রাবণগাথা পর্যন্ত অর্থাৎ ১৩১৫ থেকে ১৩৪১ পর্যন্ত হৃদীর্ঘকালপরে ঋতুকে নাযক করে রবীন্দ্রনাথ অজস্র পালা ও গীতিনাট্য রচনা করেছেন। প্রচলিত গ্রন্থাদি ছাড়াও প্রায় প্রতি বৎসর প্রতি ঋতুতে বিভিন্ন কাব্যকবিতা ও সংগীতের ডালি সাজিয়ে ঋতুবরণের আয়োজন শান্তিনিকেতনের প্রাকৃতিক পরিবেশের অবিস্ফেদ্য অঙ্গে পরিণত হয়েছিল। কবির উপস্থিতিতে শান্তিনিকেতনে কোনো ঋতুই কখনও অজানিতে অনাহুত প্রবেশ করেনি। ঋতুর সঙ্গে মানবজীবনের, বিশেষ করে কবিজীবনের যোগ ঘনিষ্ঠ করার জন্তই কবি ঋতুসংগীত রচনা করেছেন একটির পর একটি। কখনও সে সংগীতে বেজেছে উৎসবের মাঙ্গলিক ধ্বনি, কখনও ঋতুর রূপচিত্র ফুটে উঠেছে, কখনও বা ঋতুর পটভূমিকায় কবির কোনো গোপন মনের অসীম বিরহবেদনা প্রকাশিত হয়েছে। রবীন্দ্রজীবনীকার প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় বলেছেন যে, শান্তিনিকেতনে প্রথম ঋতুউৎসব অনুষ্ঠিত হয় ১৩১৩ সালের শ্রীপঞ্চমীতে। কবির কনিষ্ঠ পুত্র শমীন্দ্রনাথ ছিলেন এই উৎসবের পরিকল্পনাকার ও প্রধান উদ্যোক্তা। এই অনুষ্ঠানে শমীন্দ্রনাথ এবং আরও কয়েকজন ছাত্র বর্ষা ও বশস্তের প্রতিনিধি সেজেছিলেন—ঋতুর প্রতীক ফুলের মুকুট পরে ফুলের সাজি নিয়ে ঋতুস্তব আবৃত্তি করে কবির গান দিয়ে সেদিন প্রথম বশস্তের নীতাভ সঙ্ঘায় ঋতুউৎসব অনুষ্ঠিত হয়েছিল। এরপর ১৩১৫ সালের বর্ষায় শান্তিনিকেতনে প্রথম বর্ষামঙ্গলের অনুষ্ঠান হয় ক্ষিতিমোহন সেনের সহায়তায় বৈদিক মন্ত্রপাঠের দ্বারা। সম্ভবত এই সময়েই কবি শারদোৎসব নাটক লেখার প্রেরণা লাভ করেছিলেন। তারপর শারদোৎসব থেকে প্রায় শেষ জীবন পর্যন্ত কবি বিভিন্ন ঋতুর উপযোগী নাটক গীতিনাট্য নৃত্যগীতিনাট্য রচনা করেছেন। ধীরে ধীরে এই ঋতুনাট্যগুলিতে এক এক প্রকার তত্ত্ব দেখা দিয়েছে। ঋতুর সঙ্গে জীবনের পূর্ণতাসাধনের পালায় কবির দার্শনিক মন এক এক জাতীয় তত্ত্বব্যাখ্যার প্রতি প্রবণতা দেখিয়েছে। নটরাজ ঋতুরঙ্গশালায় এই তত্ত্বের পূর্ণতা, হুতরাং নটরাজ ঋতুরঙ্গশালা অবলম্বনে রবীন্দ্রনাথের ঋতুতত্ত্বটি প্রথমে আলোচিতব্য।

নটরাজ ঋতুরঙ্গশালা ১৩৩৩ সালের দোল-পূর্ণিমার রাতে নৃত্য গীত ও

আবুস্তির যোগে অভিনীত হয়েছিল, যদিও এই পালাগান—পালা-নাটকের বিষয়বস্তু কেবল বসন্ত নয়, সমগ্র ঋতুচক্র। এর ভূমিকায় কবি লিখেছেন—

“নটরাজের তাণ্ডবে তাঁহার এক পদক্ষেপের আঘাতে বহিরাকাশে রূপলোক আবর্তিত হইয়া প্রকাশ পায়, তাঁহার অন্য পদক্ষেপের আঘাতে অন্তরাকাশে রসলোক উন্মথিত হইতে থাকে। অন্তরে বাহিরে মহাকালের এই বিরাট নৃত্যচ্ছন্দে যোগ দিতে পারিলে জগতে ও জীবনে অখণ্ড লীলারূপ উপলব্ধির আনন্দে মন বন্ধনমুক্ত হয়। নটরাজ পালাগানের এই মর্ম।”

এই নটরাজ কে? বিশ্বনৃত্য শব্দটি রবীন্দ্রনাথের কবিতায় সংগীতে বহু-ব্যবহৃত। এই নৃত্যকলার অধীশ্বর যিনি তিনিই নটরাজ, তিনিই মহাকাল। মহাকালের অবিচ্ছিন্ন গতির এক একটি রূপস্থায়ী রূপান্তরেই ঋতুর বিবর্তন ঘটে, এ তত্ত্ব বলাকার চঞ্চলা কবিতাতেই আছে। গীতাঞ্জলির একটি সুপরিচিত সংগীতে কবি লিখেছিলেন, যে ভয়ংকর বিশ্বচ্ছন্দে ধ্বংস মৃত্যু আনন্দ ও গতির প্রকাশ, তারই সঙ্গে কবির প্রাণের যোগ—

পারবি না কি যোগ দিতে এই ছন্দে রে

খসে যাবার ভেসে যাবার ভাঙবারই আনন্দে রে।

পাতিয়া কান শুনিস না যে দিকে দিকে গগন-মাঝে

মরণবীণায় কী সুর বাজে তপন-তার-চন্দ্রে রে

জালিয়ে আশুন ধেয়ে ধেয়ে জলবারই আনন্দে রে।

পাগল-করা গানের তানে ধায় যে কোথা কেই বা জানে

চায় না ফিরে পিছন-পানে রষ না বাঁধা বন্ধে রে।

লুটে যাবার ছুটে যাবার চলবারই আনন্দে রে।

সেই আনন্দ-চরণপাতে ছয় ঋতু যে নৃত্যে মাতে,

প্লাবন বয়ে যায় ধরাতে বরণগীতে গঞ্জে রে—

ফেলে দেবার ছেড়ে দেবার মরবারই আনন্দে রে।

(১৮ ভাজ ১৩১৬)

সুতরাং এই বিশ্বচ্ছন্দের আনন্দ-চরণপাতেই ‘ছয় ঋতু যে নৃত্যে মাতে’, ঋতুচক্র আবর্তিত হয়—এই বিশ্বাসের বীজ পাওয়া যায়। এই চলার অবিচ্ছিন্ন প্রবাহে ঋতুর ক্রমবিবর্তনের ইঙ্গিত কান্তনীর (১৩২১) ‘চলি গো চলি গো যাই গো চলে’ গানটিে শুও দ্রষ্টব্য। সেখানে কবি গেয়েছেন—

পথিক ভুবন ভালবাসে পথিকজনে রে

এমন হুঁরে তাই সে ডাকে ক্ষণে ক্ষণে রে ।

চলার পথের আগে আগে ঋতুর ঋতুর সোহাগ জাগে,

চরণঘায়ে মরণ মরে পলে পলে ।

এই বিশ্বনৃত্য, বিশ্বতাল, বিশ্বছন্দ প্রভৃতি গতি ও ছন্দোন্মতায় শব্দগুলিকে কবি এখন যুক্ত করে দিলেন নটরাজের সঙ্গে। দক্ষিণভারত ভ্রমণকালে সেখানকার মন্দিরভাস্কর্যে নটরাজ শিবের মূর্তি ও দক্ষিণী সংস্কৃতিতে শৈবধর্মের প্রতাপ কবির উপর প্রভাব বিস্তার করেছিল। ভারতীয় শৈবধর্ম একদা দক্ষিণ ভারতের পৌরোহিত্যেই বহির্ভারতে দক্ষিণপূর্ব এশিয়ায় ছড়িয়ে পড়েছিল, সে তথ্যও কবির ‘সাগরিকা’ কবিতায় প্রসিদ্ধ। ১৩৩৩এর সূচনাতেই নটীর পূজা রচনা ও অভিনয়ের মধ্য দিয়ে এই নটরাজচেতনা কবিকল্পনাকে বিশেষভাবে আছন্ন করল। বুদ্ধশিষ্য নটী আত্মাহুতির মধ্য দিয়ে করুণাঘন বুদ্ধের প্রতি প্রণতি নিবেদন করেছিল, এই মূল কাহিনী রক্ষা করেও নটীর পূজায় আর একটি নূতন তত্ত্ব স্পষ্ট হয়ে উঠল। নটী যে নৃত্যের অঞ্জলি দান করল সে নৃত্য তো নটরাজেরই বন্দনা—নটীর নৃত্যসংগীত ‘ক্ষমো হে ক্ষমো নমো হে নমো’ গানে ‘নিরুপম’ ‘সুন্দর’ যেন শাস্ত্রমত্যা মহাদেবকপেই প্রতিভাত হয়। স্তব্ধরাং নটীর পূজার শেষ নৃত্য কেবল নটীর অগুণরমাণুতে সঞ্চারিত হয়নি, সেই নৃত্যছন্দ বিশ্বনৃত্যের সঙ্গে মিলিত হয়ে কবির চেতনাকে আন্দোলিত করে তুলল। সেই নৃত্য আপনার মঞ্জীরধ্বনিকে ছড়িয়ে দিল দূর আকাশে, সমস্ত বিশ্বগগনে অদৃশ্য নটরাজের চরণক্ষেপের আঘাতেই রঙের পরে রঙের খেলা, কপের নৃত্য, ঋতুর পরে ঋতুর পালা, দিনের পর রাত—এই সত্য স্পষ্ট হয়ে উঠল কবির চোখে। আর যে প্রত্যয়ে, যে গভীর অন্তর্দৃষ্টিতে কবির চোখে এই নটরাজ-মূর্তির সত্যরূপ ধরা পড়ল, সেই প্রত্যয়বুদ্ধ রসচেতনাকেই ‘নটরাজের অল্প পদক্ষেপ’ বলে তিনি অভিহিত করেছেন নটরাজ ঋতুরঙ্গশালায়। এতদিন নটরাজ ছিলেন নটের গুরু, এবার থেকে তিনি হলেন নাটের গুরু। তাই নটরাজ অলক্ষ্যে নটীর পূজায় নটীর নৃত্যানিবেদনের বেদীপশ্চাতে দাঁড়িয়েছেন। ঋতুরঙ্গশালা তো নটরাজেরই বোধনসংগীত। পরবর্তী দু-একটি ঋতুনাট্যে নটরাজ নামক একটি চরিত্রেরও প্রয়োগ লক্ষ্য করি, যদিও তিনি মহারুদ্র শিব নন। কিন্তু রাজসভার নৃত্যগুরু এই চরিত্রটি ইতিপূর্বে চোখে পড়েনি। জীবনীকার প্রভাতকুমার লিখেছেন—

“বর্ধমানকাল শেষ বর্ষণ শারদোৎসব বসন্তোৎসব প্রভৃতির মধ্য দিয়া বিভিন্ন ঋতুর বন্দনগান হইয়াছে। নটরাজ ঋতুরঙ্গশালায় সকল ঋতুকে একটি নিরবচ্ছিন্ন স্থিতিগতি, বন্ধনমুক্তির পারস্পর্যের মধ্যে সমন্বিত করিয়া মুক্তিভঙ্গরূপে কবি দেখিতেছেন। এই সব ঋতুর উৎসবে পাত্রপাত্রী বা নটনটীর দলে আছে তরুশিশুর দল। ফাল্গুনীর সময় হইতে নানা ফুলকল নদীগিরির মাধ্যমে কবি গান গাহিয়াছেন। বসন্তে ঋতুপূজার বিকাশ ও নটরাজে তাহার পূর্ণতা। ঋতুরঙ্গশালায় পর হইতে বৃক্ষবন্দনা ক্রমে পরিপূর্ণ বনবাণীরূপে উদগীত হইল।”

সুতরাং দেখা গেল ঋতুরঙ্গশালায় কবি ঋতুর পর্যায়ক্রম আবৃত্তিকে একটি অবিচ্ছিন্ন সৃষ্টিধারার অঙ্গ বলে মনে করেন এবং বিশ্বসৃষ্টির মূলীভূত যে আনন্দ-নৃত্যছন্দ তার একটি অধিপতির কল্পনা করেছেন। ভারতীয় পুরাণে রুদ্র বা শিবকল্পনা কবিকে পূর্বেও অভিভূত করেছিল। তাঁর কবিস্বর্মে, দার্শনিক তত্ত্ব-বুদ্ধিতে শাস্ত্রম্ শিবম্ অষ্টমতম্ এই উপলব্ধি বারবার সত্য হয়ে দেখা দিয়েছিল। রুদ্র ভয়ংকর শংকর প্রলয়ংকর পিনাকপাণি ও ভৈরবের আহ্বানগীত গীতবিতানে বহু গানেই প্রকীর্ত্ত। দুঃখ পর্যায়ের সুবিখ্যাত এই গানখানি রবীন্দ্রকবিকল্পনায় শৈবচেতনার অন্ত্র স্রবণীয়—

হে মহাত্মঃ হে রুদ্র হে ভয়ংকর

ওহে শংকর হে প্রলয়ংকর।

হোক জটানিঃসুত অগ্নিভূজংগম-দংশনে জর্জর স্বাবর জংগম

ঘন ঘন বন বন বননন বননন পিনাক টংকরো।

মুক্তধারার আবহসংগীতরূপে ‘জয় ভৈরব জয় শংকর’ ‘তিমিরহৃদবিদারণ’— এগুলিও প্রমাণ করে শিবরুদ্রকল্পনা তাঁর ধর্মবোধকে কতখানি আচ্ছন্ন করেছিল। তপতীর ‘সর্ব খর্বতারে দহে তব ক্রোধদাহ’ ‘জাগো হে রুদ্র জাগো’ প্রভৃতি গানগুলি স্বভাবতই মনে পড়বে। নটীর পূজায় ‘বীধন-ছেঁড়ার সাধন হবে’ গানটিতেও ‘নমি নমি সে ভৈরবে’ এই বাক্যটি লক্ষণীয়।

এখানে লক্ষ্য করার বিষয় যে কবির এই জাতীয় শৈবচেতনায় শিবকে ভৈরব রুদ্র ভয়ংকররূপে দেখানো হয়েছে। কবির ‘স্বন্দর’ এবং ‘শিব’ কি পৃথক সত্তা? স্বন্দর কি রুদ্রবিবর্জিত হতে পারে? ‘স্বন্দর বটে তব অঙ্গদখানি তারায় তারায় খচিত’ ১১ আষাঢ় ১৩১২ তারিখে রচিত গীতিমাল্যের এই গানে ঋতুগের ও দেব বজ্রপাণির উল্লেখ কবির সৌন্দর্যচেতনায় মাধুর্য ও রৌদ্রের সমন্বয়ের ইঙ্গিত দেয়। ‘এই তো তোমার আলোকধেনু সূর্যতারার

দলে দলে' গানটি কবির জীবনাধীশের প্রতি, ঈশ্বরের প্রতি উদ্দিষ্ট। এই গানে দেবতাকে তিনি বলেছেন, 'মোর জীবনের রাখাল ওগো ডাক দেবে কি সন্ধ্যা হলে'। পূরবীর 'তপোভঙ্গ' কবিতায় রুদ্রসন্ন্যাসীর প্রতি কবির 'কালের রাখাল তুমি সন্ধ্যায় তোমার শিঙা বাজে' এই চিত্রকল্পটি মনে পড়ে। 'রুদ্রবেশে কেমন খেলা কালো মেঘের জকুটি' গানেও হৃন্দর শব্দের ব্যবহার আছে। অতএব যিনি ভৈরব তিনিই হৃন্দর। তাঁরই সমগ্ররূপ নটরাজ—বিশ্বসৃষ্টি তাঁরই, চরণের পদপাতে ধ্বংস ও রচনায়, জন্মমৃত্যুতে, হরণ-পূরণে, পূর্ণ-অপূর্ণে লীলারিত উন্মথিত। এই হল নটরাজ-পরিকল্পনার তাৎপর্য।

এই নটরাজের সঙ্গে কবি মুক্তিতত্ত্ব যোগ করেছেন কেন? 'অন্তরে বাহিরে মহাকালের এই বিরাট নৃত্যছন্দে যোগ দিতে পারলে জগতে ও জীবনে অথও লীলারস উপলব্ধির আনন্দে মন বন্ধনমুক্ত হয়। এই 'অথও লীলারস উপলব্ধি' এবং মনের বন্ধনমুক্তি এলতে কবি কী বুঝিয়েছেন?

১৩২৯ সালে বসন্ত পালাগানে কবি বলেছেন, পূর্ণ থেকে বিকৃত, রিক্ত থেকে পূর্ণ, এরই মধ্যে ঋতুরাজের আনাগোনা। বাঁধন-পরা বাঁধন-খোলা, একবার বন্ধন একবার মুক্তি—এই খেলা-ভাঙার খেলাই হল ঋতুর তাৎপর্য। তাই বসন্তের শেষ গান ছিল—

ওরে পথিক, ওরে প্রেমিক,
বিচ্ছেদে তোর খণ্ড মিলন পূর্ণ হবে।

আস রে সবে
প্রলয়গানের মহোৎসবে।

বিচ্ছেদে খণ্ডমিলন পূর্ণ হওয়ার মহোৎসবের নামই ঋতুরঙ্গ। ঋতুরাজই তাই নটরাজ। যেহেতু এক চরণে তিনিই ভাঙেন অন্য চরণে থাকে সৃষ্টি। এই গানে ঋতুরাজরূপে সেই নটরাজের আগমনী অত্যন্ত স্পষ্ট—

তাওবে ঐ তপ্ত হাওয়ায় ঘূর্ণি লাগায়,
মস্ত ঈশান বাজায় বিষণ শঙ্কা জাগায়—
ঝংকারিয়া উঠল আকাশ ঝঞ্ঝারবে।

এই 'ভাঙন-ধরার ছিন্ন করার রুদ্র নাটে' কেমন করে মুক্তিতত্ত্ব যুক্ত থাকে সে কথাও সেই গানে কবি বলে দিয়েছেন—

ভাঙন-ধরার ছিন্ন করার রুদ্র নাটে
স্বখন সকল ছন্দ বিকল বন্ধ কাটে,

মুক্তিপাগল বৈরাগীদের চিত্ততলে

প্রেমসাধনার হোমহুতাশন জ্বালবে তবে ।

ওরে পথিক, ওরে প্রেমিক,

সব আশাজাল যায় রে যখন উড়ে পুড়ে

আশার অতীত দাঁড়াও তখন ভুবন জুড়ে,

স্তব্ব বাণী নীরব স্তরে কথা কবে ।

আয় রে সবে

প্রলয়গানের মহোৎসবে ।

প্রকৃতির মধ্যে নিত্যকাল চলেছে এই বন্ধন ও মুক্তির লীলায়িত রূপ । নটরাজের ছন্দে সেই আসক্তি-মুক্তি, সৃষ্টি-ধ্বংসের লীলা অন্তর্ধান করলে এই জগতের, এই মুদাসক্ত সংসারের বন্ধনও খসে পড়ে । তখন আলোকিত বিশ্বজীবনে মুক্তি ঘটে—‘আমার মুক্তি আলোয় আলোয় এই আকাশে’ । এই ‘বাধন-খোলার সাধন’ ‘নটরাজের চেলা’ কবি মহাকালের বিপুল নাচের কাছ থেকে শিখে নিয়েছেন এতদিনে । নটরাজ বিশ্বভুবনে যথার্থই মুক্তির প্রতীক । একদিকে যার অসীম বিস্ত, অন্যদিকে সেই স্বন্দরের ত্যাগের নৃত্য—‘আপনাকে তায় হারিয়ে প্রকাশ আপনাতে যার আপনি আছে’ । এখন কবি জেনেছেন মুক্তির রহস্যকে । দেখেছেন তরুর মুক্তি ফুলের নৃত্যে, নদীর মুক্তি লীলাতরঙ্গে, রবির মুক্তি আলোকরেখায়, অসীম গগনের মুক্তি তারার নৃত্যে । প্রাণের যথার্থ মুক্তি মৃত্যুর মধ্য দিয়েই ঘটে নব নব প্রাণবিকাশে, যেমন জ্ঞানের মুক্তি সত্যের মনন-ধারায় । এই মুক্তির অধিদেবতা নটরাজ । দুঃসাহসী বন্দী ঘোবনকে মুক্ত করার জন্য কবি উদ্বোধন কবিতায় সেই নটরাজের বন্দনা করেছেন । সেই নটরাজের অশান্ত নৃত্যম্পন্দনে ধূলিবন্দিশালা থেকে নবশম্পদল মুক্তি পায়, মরু হয় শস্ত্রভ্রামলিম, দ্রবন্ত প্রাণ দুর্গম পথে জন্ম-মরণের তালে আন্দোলিত হতে হতে ছুটে যায়, বহির্বাস্প-সরোবরে চলোর্মিচঞ্চলতা জাগে, গ্রহনক্ষত্র আবর্তিত হয় নিত্যকাল, কর্মের বন্ধনগ্রন্থি খুলে যায় । সেই নটরাজের মন্ত্রশিষ্ট কবি দোলপূর্ণিমার পূর্ণচন্দ্রে, বসন্তদোলনৃত্যে, পলাশের রক্তিমায়, বকুলের মস্ততায়, আশ্রমজরীর সর্বভাগপণে, বেণুবৃক্ষের কম্পনে পেয়েছেন তাঁর আমন্ত্রণলিপি—‘তব নামে আমার আহ্বান’ । সেই আহ্বানেই কবি তাঁর নৃত্যগীতপালা রচনা করেছেন ঋতুরঙ্গশালা ।

নটরাজ-বন্দনার প্রথম সংগীত ‘নৃত্যের তালে তালে নটরাজ ঘুচাও সকল

বন্ধ হে'। কবিতারূপে রচিত এবং সুরযোজনায় সংগীতে পরিণত এই চার স্তবকের গানখানিতে জড়বিশ্বসৃষ্টির মূলীভূত রহস্য আশ্চর্য জ্যোতির্ময় সত্যদৃষ্টিতে উদ্ভাসিত হয়েছে, অণুপরমাণুর নৃত্যছন্দে অনন্ত অসীম ব্রহ্মাণ্ডের যে জন্ম-বিশ্বয় নিহিত সে কথা কী লীলায়িত ছন্দে কী সহজ সৌন্দর্যে তিনি বলে দিয়েছেন। ১৩৪৪ সালে লেখা বিশ্বপরিচয় পাঠ করে আমরা নিশ্চিতভাবে জানতে পারি আধুনিক পদার্থবিজ্ঞান জ্যোতির্বিজ্ঞান ও পরমাণুবিশ্বায় কবির মোটামুটি অধিকার ছিল, বিজ্ঞানের মূল সত্যগুলিকে তিনি অধিগত করেছিলেন। কিন্তু বিজ্ঞানের সত্য যখন কবির সৌন্দর্যে মিলে যায়, রহস্য যখন গান হয়ে ওঠে, তখনই সৃষ্টি হয় এমন অপরূপ একটি সংগীতের। বিশ্বপরিচয়ে কবি লিখেছিলেন—

“অতিপরমাণুদের দুঃস্বপ্ন চাকলা পজিটিভ নেগেটিভে সন্ধি করে সংযত হয়ে আছে তাই বিশ্বে আছে শান্তি। ভালুকওয়ালা বাজায় ডুগডুগি, তারই তালে ভালুক নাচে, আর নানা খেলা দেখায়। ডুগডুগিওয়ালা না যদি থাকে, পোষমানা ভালুক যদি শিকলি কেটে স্বধর্ম পায় তা হলে কামড়িয়ে আঁচড়িয়ে চারদিকে অনর্থপাত করতে থাকে। আমাদের সর্বাঙ্গে এবং দেহের বাইরে এই পোষমানা বিভীষিকা নিয়ে অদৃশ্য ডুগডুগির ছন্দে চলেছে সৃষ্টির নাচ ও খেলা। সৃষ্টির আখড়ায় দুই খেলোয়াড় তাদের ভীষণ হৃদয় মিলিয়ে বিশ্বচরাচরে রক্তভূমি সরগরম করে রেখেছে।”

এই তত্ত্বই কি এই স্তবকে বলা হয়নি?—

নৃত্যে তোমার যুক্তির রূপ নৃত্যে তোমার মায়।
বিশ্বতন্ত্রতে অণুতে অণুতে কাঁপে নৃত্যের ছায়া।।...
নৃত্যের বশে স্নন্দর হল বিদ্রোহী পরমাণু;
পদযুগ ঘিরে জ্যোতির্মঞ্জীরে বাজিল চন্দ্রভানু।

যে গভীর অবিদ্যাস্ত কবিকল্পনায় পরমাণু থেকে চন্দ্রভানু পর্যন্ত একই চিত্রকল্পের অঙ্গীভূত হয়, বিদ্রোহী পরমাণুকে স্নন্দর করার এবং পদযুগের জ্যোতির্মঞ্জীরে চন্দ্রভানু বাজিয়ে তোলার যে সৃষ্টিরহস্য-ভেদকারী কল্পনা এই কবিতার মধ্যে প্রতিফলিত হয়েছে, আমাদের উপলব্ধির সীমা তার চেয়ে অনেক গুণ ক্ষুদ্র!

৩

ইতিপূর্বে রবীন্দ্রনাথ বিভিন্ন ঋতুর উপর একাধিক কবিতা ও সংগীত রচনা করেছেন, কিন্তু হেমন্ত ও শীত তাঁর কোনো পালাগানে কতৃৎ লাভ করেনি। রবীন্দ্রনাথের নাটকেও ঋতুচক্রের রূপটি দেখা যায়। অধ্যাপক প্রমথনাথ বিনী রবীন্দ্রনাট্যে ঋতুচক্রের যে সূচীপত্র রচনা করেছেন তা এইরূপ—গ্রীষ্ম-বর্ষা : অচলায়তন ; বর্ষা-শরৎ : বিসর্জন ; শরৎ-প্রারম্ভ : শারদোৎসব, ঋণশোধ ; শরৎ-শেষ : ডাকঘর ; শীতকাল : রক্তকরবী ; বসন্ত : রাজা ও রানী, রাজা, ফাস্তনী। গ্রীষ্মের স্তব্ধতা-কক্ষতা অচলায়তনের আচারসর্বস্ব প্রাণহীন সমাজের সঙ্গে উপমিত হয়েছে এবং নাটকের দ্বিতীয়ার্ধে প্রাচীরভাঙা অনাচার, বাইরের মুক্ত বায়ু ও নববর্ষার বারিধারা একই সঙ্গে উদ্দাম বেগে প্রবাহিত হয়েছে। নাটকের চরিত্রগুলির মধ্যেও গ্রীষ্মের দাবদাহ ও হাহাকারের উপমান নিহিত। মহাপঞ্চককে গ্রীষ্মের এবং পঞ্চককে তাই বর্ষার প্রতীক বলা যায়। নববর্ষার অনেকগুলি গানই এই নাটকে কবি সংযুক্ত করেছেন। বিসর্জনে ঋতুর পরিবেশমাত্র আছে, ঋতুসংগীত নেই, কারণ সেই পর্বে তখনও ঋতুর সঙ্গে মানবজীবনের লীলায়িত সম্পর্কের কথা কবির নাট্যচেতনায় প্রবেশ করেনি। শারদোৎসবে ও ঋণশোধেই শরৎপ্রকৃতি ও মানবজীবন একাকার হতে গেছে।

শারদোৎসব নাটক উপলক্ষে বিভিন্ন আলোচনায় ঋতু সম্পর্কে কবির মনোভাবের একটি রেখাচিত্র পাওয়া যায়। ১৩২৬সালে শান্তিনিকেতনে এই নাটকের অভিনয়-উপলক্ষে কবি একটি প্রবন্ধে বলেছিলেন—

“বিশেষ বিশেষ ফুলে-ফলে হাওয়ায়-আলোকে আকাশে-পৃথিবীতে বিশেষ বিশেষ ঋতুর উৎসব চলিতেছে। সেই উৎসব মাহুষ যদি অগ্রমনস্ক হইয়া অন্তরের মধ্যে গ্রহণ না করে তবে সে পার্থিব জীবনের একটি বিস্কৃত এবং মহৎ আনন্দ হইতে বঞ্চিত হয়।...মাহুষের জন্ম তো কেবল লোকালয়ে নহে, এই বিশাল বিশ্বে তাহার জন্ম। বিশ্বব্রহ্মাণ্ডের সঙ্গে তাহার প্রাণের গভীর সম্বন্ধ আছে। তাহার ইন্দ্রিয়বোধের তারে তারে প্রতি মুহূর্তে বিশ্বের স্পন্দন নানা রূপে রসে আগিয়া উঠিতেছে।”

গীতাঞ্জলির উদ্বোধন-পর্বে এই উপলব্ধির কথা তাঁর নানা সংগীতে অভিব্যক্ত হয়েছে। শারদোৎসবের আরোজন সেই বিশ্বস্থিতির বিশ্বপ্রকৃতির সঙ্গে আত্মার যোগসূত্রটিকে স্মরণ করার জগ্ৰহ, এই তত্ত্বটি ব্যাখ্যা করে কবি বলেছেন—

“মাহুষের সঙ্গে মাহুষের মিলনের উৎসব ঘরে ঘরে বারে বারে ঘটিতেছে।

‘কিন্তু প্রকৃতির সভায় ঋতু-উৎসবের নিমন্ত্রণ যখন গ্রহণ করি তখন আমাদের মিলন আরও অনেক বড় হইয়া উঠে।...তাই নব ঋতুর অভ্যুদয়ে যখন সমস্ত জগৎ নূতন রঙের উত্তরীয় পরিয়া চারিদিক হইতে সাড়া দিতে থাকে, তখন মানুষের হৃদয়কেও সে আহ্বান করে—সেই হৃদয়ে যদি কোনো রঙ না লাগে, কোনো গান না জাগিয়া উঠে, তাহা হইলে মানুষ সমস্ত জগৎ হইতে বিচ্ছিন্ন হইয়া থাকে। সেই বিচ্ছেদ দূর করিবার জন্ত আমাদের আশ্রমে আমরা প্রকৃতির ঋতুউৎসবগুলিকে নিজেদের মধ্যে স্বীকার করিয়া লইয়াছি।’

শারদোৎসবকে রবীন্দ্রনাথের তত্ত্বনাট্যপর্ধায়ে রেখে বিচার করলে দেখা যায়, এই নাটকেই ঋতুর বাহ্যিক সৌন্দর্যকে কবি জীবনের একটি গভীর প্রতীতির সঙ্গে যুক্ত করে দেখেছেন। শারদোৎসব (১৩১৫) থেকে ঋণশোধে (১৩২৮) পরিবর্তনের সময় এই তত্ত্ব আরো গভীর হষে দেখা দিয়েছিল। শরৎঋতুর মধ্যে কী তত্ত্ব আরোপ করেছিলেন কবি? শরতের হিরণ্ময় রৌদ্রপ্লাবনে, শেফালির অযাচিত গুহ্র সৌরভে, শিশিরময় তৃণাসনে, ধবল জ্যোৎস্নার বর্ণালিম্পনেই কবি নিবিষ্ট ছিলেন না—তার মাঝখানে কোনো লক্ষ্মীর সৌন্দর্যের শতদল-পদ্মটিরও খোঁজ করেছেন কবি। শরতের মধ্যে আছে ঋণশোধের আত্মোৎসর্গের সৌন্দর্য। শরতের পূর্ণতোয়া নদীধারায়, ফললাবনম্র শান্তখেতে, যে ভাবটি তাঁর মধ্যে জেগেছে তা এই—

“প্রকৃতি আপনার ভিতরে যে অমৃতশক্তি পাইবাছে সেটাকে বাহিরে নানা রূপে নানা রসে শোধ করিয়া দিতেছে। সেই শোধ করাটাই প্রকাশ।...এই ঋণশোধেই-স্বার্থহীন ছুটি যথার্থ মুক্তি।”

শারদোৎসবের ‘ভিতরকার ধূয়ো’ সম্বন্ধে সবুজ পত্রের আশ্বিন-কার্তিক ১৩২৪ সংখ্যায় আমার ধর্ম প্রবন্ধে কবি আরও লিখেছিলেন—

“শারদোৎসব থেকে আরম্ভ করে ফাল্গুনী পর্যন্ত যতগুলি নাটক লিখেছি, যখন বিশেষ করে মন দিয়ে দেখি তখন দেখতে পাই প্রত্যেকের ভিতরকার ধূয়োটা ওই একই।...বিশ্বই যে এই দুঃখ-তপস্যার রত; অসীমের যে দান সে নিজের মধ্যে পেয়েছে অশ্রান্ত প্রয়াসের বেদনা দিয়ে সেই দানের সে শোধ করছে। প্রত্যেক ঘাসটি নিরলস চেষ্টায় দ্বারা আপনাকে প্রকাশ করছে, এই প্রকাশ করতে গিয়েই সে আপন অন্তর্নিহিত সত্যের ঋণ শোধ করছে। এই-যে নিরন্তর বেদনার তার আত্মোৎসর্জন, এই দুঃখই তো তার জী, এই তো তার উৎসব, এতেই তো সে শরৎপ্রকৃতিকে স্মরণ করেছে, আনন্দময় করেছে।”

হৃৎখের মূল্যে আনন্দের ঋণ শোধ করা, আনন্দময় প্রকাশ, মুক্তি—এ সমস্ত তত্বই রবীন্দ্রনাথের ঋতুউৎসবে বারবার প্রত্যাবৃত্ত হয়েছে। এই কারণে শারদোৎসব থেকেই রবীন্দ্রনাট্যে যথার্থ ঋতুচক্র আরম্ভ হয়েছে। বাঙ্গালীকি-প্রতিভা বা মায়ার খেলায় বর্ষা বা বসন্তের কথা থাকলেও ঋতু সেখানে নাটকের সঙ্গে গভীর সংকেতে অবিচ্ছেদ্য হতে পারেনি। শারদোৎসবের অভিনয়োপলক্ষে কবি ১৩১৫সালে একটি নান্দী রচনা করেছিলেন। রবীন্দ্র রচনাবলীর (৭ম খণ্ড, বিশ্বভারতী) গ্রন্থপরিচয় থেকে সেটি এখানে সংকলিত হল—

শরতে হেমন্তে শীতে বসন্তে নিদাঘে বরষায়
অনন্ত সৌন্দর্যধারে ষাঁহার আনন্দ বহি যায়
সেই অপরূপ, সেই অরূপ, রূপের নিকেতন
নব নব ঋতুরসে ভরে দিন সবাকার মন।
প্রফুল্ল শেফালিকুঞ্জ যার পায়ে ঢালিছে অঞ্চলি,
কাশের মঞ্জরীরাশি যার পানে উঠিছে চঞ্চলি—
স্বর্গদীপ্তি আশ্বিনের স্নিগ্ধ হাস্তে সেই রসময়
নির্মল শারদরূপে কেড়ে নিন সবার হৃদয়।

নান্দীর এই ‘অপরূপ’ ‘অরূপ’ ‘রসময়’ই পরবর্তীকালে ‘নটরাজে’ রূপান্তরিত হয়েছে—তাতে সন্দেহ নেই।

পরবর্তীকালে শারদোৎসব যখন ঋণশোধে রূপান্তরিত হয়েছে তখন শরতের উপর কবির আর একটি নূতন তত্ত্ব আরোপিত হয়েছে। শরতের মধ্যে যে রিস্ততা আছে তা যে পূর্ণতারই নামাস্তর, রাজা হতে গেলে যে সন্ন্যাসী হওয়া চাই—এই ভাবটি এখানে প্রবেশ করেছে। রাজা নাটকেও এই তত্ত্বটিই প্রধান এবং বসন্ত সম্পর্কেও কবির একই তত্ত্ব। সুতরাং এইভাবে শারদোৎসব থেকে স্বরূপ করে নটরাজ পর্যন্ত কবির ঋতুপরিক্রমার ধূয়াটা দাঁড়াচ্ছে একই। গানের ভাষায় বলতে গেলে তা এইরূপ—

আছে হৃৎখ, আছে মৃত্যু, বিরহদহন লাগে।
তবুও শাস্তি, তবু আনন্দ, তবু অনন্ত জাগে।
তবু প্রাণ নিত্যধারা, হাসে নৃষ চন্দ্র তারা,
বসন্ত নিকুঞ্জে আসে বিচিত্র রাগে।
তরঙ্গ মিলায়ে যায়, তরঙ্গ উঠে,
কুহুম ঝরিয়া পড়ে, কুহুম ফুটে।

নাহি ক্ষয়, নাহি শেষ, নাহি নাহি দৈন্ত্যলেশ—

সেই পূর্ণতার পায়ে মন স্থান মাগে ।

১৩২২ সালে মনোরঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায়কে একটি পত্রে কবি কাস্তুরী নাটকের যে তত্ত্ব ব্যাখ্যা করেন, পূর্বোদ্ধৃত গানটির সঙ্গে তার পার্থক্য নেই । ১২শ খণ্ড রবীন্দ্র রচনাবলীর গ্রন্থপরিচয় থেকে পত্রাংশ সংকলন করা হচ্ছে—

“জগৎটার দিকে চেয়ে দেখলে দেখা যায় যে, যদিচ তার উপর দিয়ে যুগ যুগ চলে যাচ্ছে তবু সে জীর্ণ নয়—আকাশের আলো উজ্জ্বল, তার নীলিমা নির্মল । ধরণীর মুখো রিক্ততা নেই, তার শ্রামলতা অমান—অথচ খণ্ড খণ্ড করে দেখতে গেলে দেখি ফুল ঝরছে, পাতা শুকছে, ডাল মরছে । জরায়ুত্বার আক্রমণ চারিদিকেই দিনরাত চলেছে, তবুও বিশ্বের চিরনবীনতা নিঃশেষ হল না । .. জরাকে, মৃত্যুকে ধরে রাখতে গেলেই দেখি, সে আপন ছদ্মবেশ ঘুচিয়ে প্রাণের জয়পতাকা উড়িয়ে দাঁড়ায । পিছন দিক থেকে যেটাকে জরা বলে মনে হয় সামনের দিক থেকে সেইটেকেই দেখি যৌবন । ..

বিশ্বপ্রকৃতির মধ্যে প্রতি ফাস্তনে চিরপুরাতন এই যে চিরনূতন হয়ে জন্মাচ্ছে মানুষপ্রকৃতির মধ্যেও পুর্বাতনের সেই লীলা চলছে । প্রাণশক্তিই মৃত্যুর ভিতর দিয়ে আর্পনাকে বারেবারে নূতন করে উপলব্ধি করছে । যা চিরকালই আছে তাকে কালে কালে হারিয়ে হারিয়ে যদি না পাওয়া যায় তবে তার উপলব্ধিই থাকে না ।...”

বসন্ত পালায় এরই রূপান্তর ঘটল অগ্নি ভাষায়, প্রলয়গানের মহোৎসবে সবাইকে ডাক দিলেন কবি, ‘বিচ্ছেদে তোর খণ্ড মিলন পূর্ণ হবে’ । এই নাটকের শেষেও সেই একই তত্ত্ব—‘ঋতুরাজ তাঁর রাজবেশ খসিয়ে দিয়ে বৈরাগী হয়ে বেরিয়ে চলেছেন’ । শারদোৎসব থেকে নটরাজ তাই একই ধ্রুবপদ—

তোমার বিশ্ব-নাচের দোলায়, বাঁধন পরায় বাঁধন খোলায়,

যুগে যুগে কালে কালে স্নরে স্নরে তালে তালে

অন্ত কে তার সন্ধান পায় ভাবিতে লাগায় ধ্বজ হে ।

৪

গীতবিভানে গ্রীষ্ম-পর্বায়ে কবির গীতসংখ্যা ১৬টি, তাছাড়া অগ্ন্যায় পর্বারের গানে বৈশাখ-জ্যৈষ্ঠ মাসের বা গ্রীষ্মের অমৃৎকবাহী গান কয়েকটি অমৃৎসন্ধান করা যেতে পারে । যেমন প্রেমপর্বারের অন্তর্ভুক্ত—যুগের ঘন গহন হতে যেমন

আসে স্বপ্ন, যদি হয় জীবনপুরণ নাই হ'ল মম তব অরূপণ করে, ঝড়ে যায় উড়ে যায় গো আমার মুখের আঁচলখানি, পূর্ণপ্রাণে চাবার যাহা রিক্ত হাতে চাস শুনে তারে ; বিচিত্র-পর্ধায়ের অন্তর্ভুক্ত—গগনে গগনে ধায় হাঁকি বিদ্রোহবাণী বজ্র-বাহিনী বৈশাখী গানের কথা মনে পড়বে। বৈশাখকে কবি কবিতা ও গানে, বিভিন্ন স্থানে বিভিন্ন সময়ে, রুদ্রতাপস মহাদেবের সঙ্গে তুলনা করেছেন। এই পর্ধায়ের অধিকাংশ গান ঐ একটি রূপকল্পেরই ভাষা ও বিস্তার মাত্র। নটরাজ ঋতুরঙ্গশালাতেও বৈশাখের এই ধ্যানস্তরু নিশ্চলস্থাস রুদ্র ভয়ংকর তপস্বী মূর্তিটির বন্দনা করা হয়েছে। কিন্তু এই তপস্বী তো অন্তর্হীন অকারণ হতে পারে না, মহারুদ্র তপোচারীকে জাগতে হবে, নিখিল জগতকে জড় দানবের হাত থেকে বাঁচাতে হবে, আশাষ ভাষায় সঞ্জীবিত করতে হবে, কলুষমুক্ত করতে হবে—

পিনাকে তোমার দাও টংকার, ভীষণে মধুরে দিক ঝংকার,
ধূল্য মিশাক যা কিছু ধূলার, জয়ী হোক যাহা নিত্য।

এই কল্যাণতত্ত্বই গীতরূপ লাভ করেছে 'এস এস এস হে বৈশাখ' এই বিখ্যাত গানে। 'তাপসনিস্থাসবায়ে মুখ্যুরে দাও উডায়'—বৎসরের আবর্জনা দূরে করে দিতে হবে নববর্ষের প্রতীক এই বৈশাখকেই। ঋতুরঙ্গশালার 'সম্বোধন' কবিতায় ধূলরবসন রক্তলোচন বৈশাখের যে চিত্র অঙ্কিত হয়েছে তা শাস্ত মঙ্গলময় শিবের নয়—সে এক ভয়ংকর আততায়ী যেন, যে

শুষ্কপথের দানবদম্বা,
শুষে নিতে চাও হাসি ও অশ্রু,
ইঙ্গিতে দাও দারুণ ডাক।
তন্ত্রিত হল সে ডাকে পৃথ্বী,
ভাঙারে তার কাঁপিল ভিত্তি,
শঙ্কায় তার শুকায তালু,
অট্টহাসিল মরুর বালু।

আবার 'নমো নমো হে বৈরাগী' গানে তাকেই বৈরাগী বলা হয়েছে। বৈশাখের আত্মবিক্ষিপ্ত হল বৈশাখী ঝড়, সেই ঝড়ের মধ্যে রয়েছে জীর্ণতার অবসানের সংকেত, পুরাতন মান্নির নিঃশেষ অপসারণ, মৃত্যুদুঃখবেদনার মধ্য দিয়ে নবযুগের রক্তাভ অরুণোদয়ের আসন্ন সংবাদ। এই তত্ত্বটি রবীন্দ্রকাব্য-পাঠকের কাছে পরিচিত ও পুরাতন—ঝড়ের রূপকল্পটি তাঁর গানে বারবার ঘুরে

ফিরে এসেছে। এই ঝড়কে নটরাজ ঋতুরঙ্গশালার ‘কালবৈশাখী’ কবিতায় ঋবৈশাখের প্রলম্ব-রঙ্গিণী লীলাসজিনী বলা হয়েছে, অগ্নজ কালবৈশাখী বৈশাখ-রূপ তাপসের নিশ্বাসরূপেই কল্পিত। ‘নাই রস নাই দারুণ দাহনবেলা’, ‘হৃদয় আমার ঐ বুঝি তোর বৈশাখী ঝড় আসে’, ‘ওই বুঝি কালবৈশাখী সজ্জা-আকাশ দেয় ঢাকি’ গানগুলিতে রুদ্রভৈরবের রূপকল্পটিই বারবার দেখা যায়। ঋতুরঙ্গ-শালার একটি কবিতায় গ্রীষ্ম সম্পর্কে কবির ধ্যানকল্পনা সহসা সরে গেছে দেখতে পাই—

পরানে কার খেয়ান আছে জাগি

জানি হে জানি, কঠোর বৈরাগী।

ধ্যানমগ্ন গ্রীষ্মের এই মূর্তি কেবল ক্রুদ্ধ নিশ্বাসে আবর্জনা ভ্রম করার জগুই নয়, এই ধ্যান-মূর্তির নিভূতে রয়েছে মাধুর্যের স্বপ্নকল্পনা। দারুণ তপ্ত দ্বিপ্রহরে রাখালের বাঁশি শুনে বৈরাগী ধ্যানানীর ধ্যান যায় ভেঙে, জেগে ওঠে রুদ্রতাপসের বিরহ, সৌন্দর্যবিরহ, মাধুর্য-বিরহ। ‘মধ্যদিনে যবে গান বন্ধ করে পাখি’ গানে কবি বলেছেন, রাখাল যখন বিহঙ্গকূজনকাস্ত দ্বিপ্রহরে নিঃসঙ্গ বেণুতে স্বর দেয়, সেই স্বর ‘শান্ত প্রান্তরের কোণে (গীতবিতানে ‘প্রান্তর-প্রান্তের কোণে’) ‘রুদ্র বসি তাই শোনে’, মধুরের স্বপ্নাবেশে তাঁর ধ্যানমগ্ন আঁখি উন্মীলিত হয়, জেগে ওঠে বিরহী আতুর দীর্ঘশ্বাস—

সহসা উজ্জ্বলি উঠে ভরিয়া আকাশ

তুষাতপ্ত বিরহের নিরুদ্ধ নিশ্বাস।

সেই বিরহই কি দূর অধরপ্রান্তে গঞ্জীর ডব্বকধ্বনিতে বিদ্যুৎজ্বল আসন্ন বৈশাখীতে পরিণত হয়? তাঁর বিরহের সন্তপ্ত নিশ্বাসে রৌদ্রদগ্ধ তপশ্রার আড়ালে শোনা যায় চঞ্চলের চকিত খল্লনী, মাধুরীর মঞ্জীরের মৃদুমন্দ গুল্লরিত ধ্বনি। কঠোর প্রাণে কোমলের স্পর্শদানের জন্ত—

হঠাৎ নীরবে চলে আসে

একটি করুণ ক্ষীণ স্নিগ্ধ বায়ুধারা,

কে অভিসারিণী যেন পথে এসে পায় না কিনারা।

মুহূর্তে অধরবন্ধে উলঙ্গিনী শ্রামার আগমন ঘটে। এইভাবে আষাঢ়ের কালো মেঘের আগমনে রুদ্র বৈশাখের তপোভঙ্গ ঘটে। ‘তপের তাপের বাঁধন কাটুক রসের বর্ষণে’ এই গানের দ্বারা কবি নটরাজ-পালায় গ্রীষ্মের অবসান ও বর্ষার আগমন চিহ্নিত করেছেন। গ্রীষ্মের মধ্যেই বর্ষার সম্ভাবনা, ভয়ংকরের মধ্যেই

স্বপ্নের ধ্যান, এই তথ্যটি গ্রীষ্মের একাধিক কবিতা ও গানে নিহিত। ‘বৈশাখ হে মৌনী তাপস কোন অভলের বাণী এমন কোথায় খুঁজে পেল’ গানটি তার উদাহরণ। কয়েকটি গান সাধারণভাবে গ্রীষ্মতুর বাহুরূপ ও শুভ তৃষ্ণাতুরতার পরিবেশকে সার্থক ভাবে ছুটিয়ে তুলেছে। ‘নাই রস নাই দাক্ষণ দাহনবেলা’, ‘দাক্ষণ অগ্নিবাণে রে স্বদয় তুষায় হানে রে’, ‘চক্ষে আমার তৃষ্ণা ওগো তৃষ্ণা আমার বক্ষ জুড়ে’ (চণালিকায় চণালিকায় কণ্ঠে সার্থকভাবে প্রযুক্ত) প্রভৃতি গানগুলি এই প্রসঙ্গে স্মরণীয়। এই তৃষ্ণাতির পরই ‘এসো এসো হে তৃষ্ণার জল কলকল চলছিল’ এই প্রার্থনা।

গ্রীষ্মবিষয়ক আর একটি গানে একটি নতুন চিত্রকল্পের সন্ধান পাওয়া যায়। গ্রীষ্ম যেন কোন শুভতাপের দৈত্য, কালবৈশাখী সেই দৈত্যপুরীতে মুক্তির বার্তা-নিয়-আসা দূর সাগরপারের রাজপুত্র। এই দৈত্যপুরীতে শুষ্কগী বন্দিনী পৃথিবী মুক্তিদাতার আবির্ভাবের প্রহর গুণে চলেছে। এখন রাজপুত্রের মেঘডমরু ও বজ্রকণ্ঠ শুনে, বীরের পদম্পর্শে তার মূর্ছা গেল ভেঙে, বসুন্ধরা তখন মরকতমণির খালা সাজিয়ে বরণমালা গাঁথে সজল হাওয়ায় প্রতীক্ষমান। ‘শুভতাপের দৈত্যপুরে দ্বার ভাঙবে বলে’ গানটি ছাড়া ‘তপস্বিনী হে ধরণী ঐ যে তাপের বেলা আসে’—গানটিতে তানপ্রধান ছন্দে কবি তপস্বিনী ধরণীকে দৈত্যের ধূসর ধূলিশয়ান থেকে ধীরে ধীরে লাবণ্যলক্ষ্মীতে পরিণত হতে বলেছেন—

যে তব বিচিত্র তান উজ্জ্বলি উঠিত বহু গীতে
এক হয়ে মিশে যাক মৌনমন্ত্রে ধ্যানের শান্তিতে।
সংযমে বাঁধুক লতা কুহুমিত চঞ্চলতা,
সাজুক লাবণ্যলক্ষ্মী দৈত্যের ধূসর ধূলিবাসে।

গ্রীষ্ম-পর্বায়ে দুটি প্রেমের গান আছে,—‘বৈশাখের এই ভোরের হাওয়া আসে স্বপ্নমন্দ’ এবং ‘মধ্যদিনের বিজ্ঞান বাতায়নে’। দুটি গানই স্মৃতিভারে ময়ূর, বিরহাতুর ও করুণ বেদনায় অশ্রুঝর। কবির অতীতকালের কোন প্রেমস্মৃতি আজ বৈশাখের প্রভাতী হাওয়ায়, চাঁপা ও বকুলফুলের গন্ধে ব্যাকুল—‘ক্লান্তিভরা কোন বেদনার মায়া স্বপ্নাভাসে’ প্রৌঢ়মনের প্রাস্তে ভেসে আসে। চিত্রা কাব্যের ‘স্নেহস্মৃতি’ (বর্ষশেষ ১৩০০) কবিতার ‘সেই চাঁপা সেই বেলফুল’ এই গানদুটির সঙ্গে অনিবার্যভাবে মনে পড়ে।

৫

বর্ষা রবীন্দ্রনাথের প্রিয়তম ঋতু। কালিদাসের কবিশিষ্ট রবীন্দ্রনাথ এই বর্ষার বন্দনারচনায় ‘বহুগুণের’ সঙ্গে আধুনিক কালের যোগবন্ধন স্থাপন করেছেন। ছিন্নপত্রের একটি চিঠিতে কবি ঘোষণা করেছিলেন, মেঘদূত লেখার পর থেকে আষাঢ়ের প্রথম দিনটি তাঁর কাছে ‘বিশেষচিহ্নিত’ হয়ে গেছে। সম্ভ্রান্তে জীবনের প্রতিটি বর্ষাকে তাই অভিনন্দন জানিয়েছেন, প্রতি বর্ষা তাঁর কবিজীবনের উপর প্রবলধারায় বারিবর্ষণ করে গেছে। মানসীর ‘মেঘদূত’ কবিতায় কালিদাসের প্রতি উদ্দিষ্ট কবিবাণীকে রবীন্দ্রনাথের প্রতি প্রয়োগ করে আমরা বলতে পারি—

সেদিনের পরে গেছে কত শতবার
প্রথম দিবস স্নিগ্ধ নববয়সার।
প্রতি বর্ষা দিয়ে গেছে নবীন জীবন
তোমার কাব্যের পরে করি বরিষণ
নবরুষ্টিবারিধারা, করিয়া বিস্তার
নবঘনস্নিগ্ধচ্ছায়া, করিয়া সঞ্চার
নব নব প্রতিধ্বনি জলদমস্ত্রের,
ক্ষীত করি শ্রোতাবেগ তোমার ছন্দের
বর্ষাতরঙ্গিনীসম।

‘মেঘদূত’ কবিতায় এবং প্রাচীন সাহিত্যের ‘মেঘদূত’, বিচিত্র প্রবন্ধের ‘নববর্ষা’ ইত্যাদি প্রবন্ধে মেঘদূত সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের যে কাব্যভাষ্য, মোটামুটি তাঁর সারা জীবনের বর্ষাসাহিত্যে তারই প্রতিকলন ঘটেছে। বর্ষা রবীন্দ্রনাথের কবিদৃষ্টিতে চিরকাল বিরহের পটভূমি বিস্তার করেছে, প্রেমবেদনার স্মৃতি উজ্জ্বল করেছে। বর্ষার সঘন বিস্তার আমাদের জীবনের চারপাশে একটি আবেষ্টন রচনা করে দেয়, মনে করিয়ে দেয়—

“আমরা যাহার সহিত মিলিত হইতে চাহি সে আপনার মানস সরোবরের অগম্যভীরে বাস করিতেছে, সেখানে কেবল কল্পনাকে পাঠানো যায়, সেখানে সশরীরে উপনীত হইবার কোনো পথ নাই। আমিই বা কোথায়, তুমিই বা কোথায়! মাঝখানে একেবারে অনন্ত। কে তাহা উজ্জীর্ণ হইবে। অনন্তের কেন্দ্রবর্তী সেই প্রিয়তম অবিনশ্বর মাহুঘটির সাক্ষাৎ কে লাভ করিবে।”
(মেঘদূত : প্রাচীন সাহিত্য)

ভাবিতেছি অর্থরাত্রি অনিদ্ৰনয়ান,
 কে দিয়েছে হেন শাপ, কেন ব্যবধান ?
 কেন উর্ধ্বে চেয়ে কাদে কঙ্ক মনোরথ ?
 কেন প্রেম আপনার নাহি পায় পথ ?
 সশরীরে কোন নর গেছে সেইখানে,
 মানসসরসীতীরে বিরহশয়ানে,
 রবিহীন মণিদীপ্ত প্রদোষের দেশে
 জগতের নদীগিরি সকলের শেষে । (মেঘদূত : মানসী)

“আজ কেবলই মনে হচ্ছে এই যে বর্ষা, এতো এক সন্ধ্যার বর্ষা নয়, এ যেন আমার সমস্ত জীবনের অবিরল প্রাবণধারা । যতদূর চেয়ে দেখি, আমার সমস্ত জীবনের উপরে সঙ্গিহীন বিরহসন্ধ্যার নিবিড় অন্ধকার—তারি দিগ্‌দিগন্তরকে ঘিরে অশ্রান্ত প্রাণের বর্ষণে গ্রহরের পর গ্রহর কেটে যাচ্ছে ; আমার সমস্ত আকাশ ঝরঝর করে বলছে, কৈসে গোড়ায়বি হরি বিনে দিনরাতিয়া ।’
 (প্রাবণসন্ধ্যা : শান্তিনিকেতন)

‘বাঁধন-হারা জলধারার কলরোলে
 আমারে কোন পথের বাণী যায় যে বলে ।

সে পথ গেছে নিরুদ্দেশে মানসলোকে গানের শেষে
 চিরদিনের বিরহিণীর কুঞ্জবনে !’

কবির বর্ষার গান সেই নিরুদ্দেশ পথে, মানসলোকে, চিরদিনের বিরহিণীর কুঞ্জবনে প্রয়াণ করেছে । মেঘদূত কবিতায় কালিদাসের কাব্যের যক্ষ-প্রিয়াকেই কবি ‘চিরদিনের বিরহিণী’ করে নিয়েছিলেন—‘মণিহর্যে অসীম সম্পদে নিমগনা কাদিতেছে একাকিনী বিরহবেদনা ।’ সেই বিরহবেদনাতুরা নারীই বর্ষাসংগীতে ‘ও বর্ষার কাব্যে রবীন্দ্রনাথের মানসসুন্দরীতে পরিণত, অথবা ‘কোন স্বপনের দেশে আছে এলোকেশে কোন ছায়ায়সী অমরায়’ এই বেদনায় যার স্মৃতি, কবি তাকেই যক্ষপ্রিয়ার সঙ্গে একাত্ম করে দেখেছেন । স্মৃতির পর প্রিয়জন যেহেতু সৌন্দর্যরূপে স্মৃতিলোকে স্থানান্তরিত হয়, সেই স্মৃতি-সৌন্দর্যশায়িত প্রিয়জনকেই কবি মেঘদূতের মধ্যে দেখেছেন, যেখানে

চিরনিশি ঘাপিতেছে বিরহিণী প্রিয়া
 অমন্তসৌন্দর্যমাঝে একাকী আগিয়া ।

মেঘদূতের বিশেষকে তাই কবি নির্বিশেষে রূপান্তরিত করে নিলেন, কারণ

তার মধ্যে ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার বিশেষটির সাধারণীকরণ ঘটে গেল। নতুবা কালিদাসকে সম্বোধন করে কবি একথা কেন লিখবেন,

কবি, তব যন্ত্রে আজি মুক্ত হয়ে যার

রুদ্ধ এই হৃদয়ের বন্ধনের ব্যথা।

কেমন করে কবির ‘রুদ্ধ হৃদয়ের বন্ধনের ব্যথা’ দূর করে দিলেন কালিদাস ? —যক্ষপ্রিয়ার সেই অনন্তবিরহশয্যালীনা ছবিটি এঁকে। মানসলোকের অগম পারে যার বাস তার সঙ্গে মিলনের যখন সম্ভাবনা নেই তখন—

“আজ কেবল ভাষায় ভাবে আভাসে ইঙ্গিতে ভুলে-ভ্রান্তিতে আলো-আধারে দেহে-মনে জন্মমৃত্যুর ঋততর স্রোতাবেগের মধ্যে তাহার একটুখানি বাতাস পাওয়া যায় মাত্র। যদি তোমার কাছ হইতে একটা দক্ষিণের হাওয়া আমার কাছে আসিয়া পৌঁছে, তবে সেই আমার বহুভাগ্য, তাহার অধিক এই বিরহলোকে কেহই আশা করিতে পারে না।” (মেঘদূত : প্রাচীন সাহিত্য)

তাই গান বলেছে—‘হেরিয়া শ্রামল ঘন নীল গগনে

সজল কাজল আঁখি পড়িল মনে।’

‘যে গিয়েছে দেখার বাহিরে আছি তারই উদ্দেশে চাহি রে

স্বপ্নে উড়িছে তারই কেশরাশি পূরব-পবনবেগে।’

‘আজি হৃদয় আমার যায় যে ভেসে

যার পাইনি দেখা তার উদ্দেশে।

বাঁধন ভোলে হাওয়ায় দোলে যায় সে বাদল মেঘের কোলে রে

কোন সে অসম্ভবের দেশে।’

গীতবিতানে কবির বর্ষাসংগীতের সংখ্যা ১১৫টি, বসন্ত-পর্ষায়ের চেয়ে ১৯টি কম। অবশ্য তাঁর অজ্ঞাত পর্ষায়ের অজস্র গানেও বর্ষার মেঘচ্ছায়া পড়েছে, আষাঢ়ের জলকণা লেগেছে, কেতকীগন্ধবারি নিষিক্ত হয়েছে। তাই সংখ্যার হিসাবে রবীন্দ্রনাথের গানে বর্ষার গুরুত্ব বোঝা যাবে না।

দিনেন্দ্রনাথ ঠাকুর একবার লিখেছিলেন, ‘মানবহৃদয়ের চিরবিচিত্র চির-পরিবর্তমান ভাবগুলি সম্পর্কে—তার অহেতুক বিবাদ আর স্মৃতি, আশা এবং আকাঙ্ক্ষা—বুকের হারে বা কোলের কাছটিতে, যা আছে বা নেই অথবা ছিল যেন জননাস্তর-সৌন্দর্য্যাদি রূপে, সে সব নিয়েই এক পাওয়া-না-পাওয়ার আনন্দবেদনামিশ্রিত অপূর্ণ আকুলতা—এ সবই কবির গানে কী আশ্চর্য্যভাবেই না ব্যক্ত হয়েছে’।^৩ রবীন্দ্রনাথের বর্ষাসংগীত সম্পর্কে একথা কী সার্থকভাবেই

না প্রযোজ্য মনে হয়। বর্ষাকে কবি তাঁর হৃদয়ের সমস্ত সত্তা দিয়ে গ্রহণ করেছিলেন, সমস্ত বেদনা দিয়ে প্রকাশিত করেছিলেন এবং আমরা আমাদের সমস্ত জীবনের সমস্ত সাধনা দিয়েও যার মাধুর্য নিঃশেষ করতে পারি না।
খেরার 'প্রভাতে' কবিতায় কবি লিখেছিলেন—

এক রজনীর বরষণে শুধু কেমন করে

আমার ঘরের সরোবর আজি উঠেছে ভরে।

মাত্র এক রজনীর প্রাবণবর্ষণে যার গৃহসরোবর এমন অকূল-অতল হয়ে উঠেছিল, সারা জীবনের কত বর্ষণে কত সরোবর সমুদ্র হয়ে উঠেছিল তাঁর, কত অমলকান্তি যেত শতদলই না ছুটে উঠেছিল। জীবনস্মৃতির 'বর্ষা ও শরৎ' অধ্যায়ে কবি তাঁর শৈশবস্মৃতিতে বর্ষার পুলকরোমাঞ্চের বিবরণ দিচ্ছেন। পুনশ্চের 'বালক' কবিতাতেও ছেলেবেলার বর্ষাসন্ধান দিনগুলির স্মরণচিহ্ন মাথানো—

অশোকবনে এসেছিল হুম্মান,

সেদিন সীতা পেয়েছিলেন নবতুর্বাদলশ্রাম রামচন্দ্রের খবর।

আকাশ কালো করে

সজল নবনীল মেঘে।

আনত তার মেঘুর কণ্ঠে দূরের বার্তা,

যে দূরের অধিকার থেকে আমি নির্বাসিত।...

বাদলের দিনগুলো বছরে বছরে তোলপাড় করেছে আমাব মন ;

আজ তারা বছরে বছরে নাড়া দেয় আমার গানের স্বরকে।

শেষ বয়সের একটি গানে কবি তাই জানিয়েছিলেন, প্রকৃতির দান ঋতু-অবসানে যদি-বা রিক্ত হয়, কবির প্রাবণসংগীত বেঁচে থাকবে, বিশ্বতিশ্রোতের উজ্জান ঠেলে ফিরে ফিরে আসবে সেই তরঙ্গী। বর্ষাদিবসের প্রথম-প্রস্তুতিত কদম্বকুহুমের মত, কবির মেঘচ্ছায় অঙ্ককারের আবরণে-ঢাকা স্বরের ক্ষেতের প্রথম স্বর্ণশস্ত্রতুল্য রবীন্দ্রসংগীতটি—

বাদল-দিনের প্রথম কদম ফুল করেছে দান,

আমি দিতে এসেছি প্রাবণের গান।

মেঘের ছায়ায় অঙ্ককারে রেখেছি ঢেকে তারে

এই-বে আমার স্বরের খেতের প্রথম সোনার ধান।

আজ এনে দিলে, হয়ত দিবে না কাল—

রিক্ত হবে যে তোমার ফুলের ডাল।

এ গান আমার শ্রাবণে শ্রাবণে তব বিশ্বতিশ্রোতের প্রাবনে

ফিরিয়া ফিরিয়া আসিবে তরণী বহি তব সম্মান ।

গীতবিতানের বর্ষাপর্ষায়ের গানগুলিতে কবির বিচিত্র অল্পভূতিপুঞ্জ সঞ্চারিত হয়েছে। কোথাও বর্ষার ঋতুপ্রকৃতির বর্ণনা চিত্রসৌন্দর্যে, ধ্বনিস্পন্দে, বর্ণগন্ধে পুলকিত, কোথাও যুক্তিকার ভ্রাণ। কোথাও নিবিড় মেঘের ছায়ায় উদাসী মনের বিরহবেদনা, কোথাও পলাতক বর্ষার জন্ত বাগ্ন ব্যাকুলতা। বিষয়ভেদে বর্ষা-ঋতুব গানগুলিকে ঋতুপ্রকৃতি, সময়, অভিসার, বিরহবেদনা ও মিলনোৎকর্ষা, অতীতস্মৃতি, নিঃসঙ্গতা, বর্ষামঙ্গল, শেষ বর্ষণ ও বিচিত্র—এই ধরনের শ্রেণীবিভাগে দেখা যেতে পারে। অবশ্য এই প্রকার বিষয়শ্রেণী সংগীতের রসগ্রহণের পক্ষে অর্থহীন, কারণ একই গানে যেমন বর্ষার প্রাকৃত-রূপের মেঘুর চিত্র আছে তেমনি নিঃসঙ্গতার অন্তহীন ক্রন্দনও ছড়িয়ে পড়েছে। বিরহবেদনা তো বর্ষার সব কটি গানেই সংক্রামিত। আবার বর্ষামঙ্গল বলতে বিশেষ কোনো গানকে নির্দিষ্ট করা যায় না, কারণ বর্ষামঙ্গল উৎসবাহুষ্ঠানে সব জাতের বর্ষাগীতই কবি পরিবেশন করতেন।

বর্ষার নৈসর্গিক রূপ রবীন্দ্রনাথের সংগীতগুলিতে অপেক্ষপূর্ণ লাভ করেছে। আকাশ ও যুক্তিকার প্রলয়মত্ত সমীভবন, বনভূমির উত্তালতা, নিশীথরাত্রির চকিত বিদ্যাংশিহর, ভীক কেতকীর অভিসারযাত্রা, কদম্বকোরকের পুলক-রোমাঞ্চ, নিবিড় অবিচ্ছিন্ন বর্ষণসংগীত, নিজাহীন রাত্রির সঙ্গাতুরতা, গোখলির তমালঅরণ্যে শেষ কেকাধনি, মেঘের কোলে ধাবমান বলাকাপংক্তি, পূর্ণতরঙ্গিণীর কলধনি—তাঁর গানে বর্ষা উল্লাসে-গাভীরে নৃত্যে-স্বপ্নে কী অগ্ন্যমির নেশা-মেশা, কী বিপুল উন্নততা, কী রসরহস্তরভস! অসংখ্য গান যেন ঋতুরূপের চিত্রশালা। প্রথম আষাঢ়ের সমারোহ থেকে শ্রাবণের বিরামহীন বিদ্রাঘকিত নিজাহীন রাত্রি, ভাজের প্রলয়ধারা—সবাইকে ছুঁয়ে গেছে তাঁর গান। মল্লার-দেশ-মেঘ-কানাড়া-কীর্তন-বাউলে বাদলের মাদল-ডব্বক-একতারা সব একসঙ্গে বেজে উঠেছে। শালের বনে ধানের খেতে ঝড়ের দোলা, তমালবনে মর্ম্মরিত পবনের জংকার, জামের বনে আমের বনে হাওয়ার হাট্কার, কদম্বের কাননে আষাঢ় মেঘের ছায়া, চঞ্চল বনাঞ্চলে সমীরের তজ্রাহারা অধীরতা, শ্রাবণগগনাকনে পথিক মেঘের সমাবেশ, কুঞ্জনহীন কাননভূমির নিস্তরতা, গানের স্বর এইগুলিকে সঞ্চার করে দেয় আমাদের হৃদয়ে। নববর্ষাপাতে প্রতিটি মালতীর ফুটে-ওঠার গন্ধ পাই তাঁর

গানে। কোথাও কবি বর্ষাকে আদিপ্রাণের সঙ্গে যুক্ত করেছেন। কোন পুরাতন প্রাণের টানে কবির মন ছুটে যায় স্মৃতিকার কাছে, চোখ ডুবে যায় নবাক্ষরে, ‘কখন বাদল ছোঁওয়া লেগে’ গানে বাদলের সম্পর্কে বলেছেন—

ওরা যে এই প্রাণের রণে মরুজয়ের সেনা,

ওদের সাথে আমার প্রাণের প্রথম যুগের চেনা।

‘আজ প্রাণের আমন্ত্রণে’ গানে এরই প্রতিধ্বনি শুনি—

প্রথম যুগের বচন শুনি মনে

নবজন্মল প্রাণের নিকেতনে।

এই প্রাণের বৃকের গহনে একদিকে বিরহবেদনার স্তম্ভিত ফটিক, অস্ত্রপুটে আছে অগ্নিতেজ। বজ্রমানিক দিয়ে গাঁথা আঁধারের মালিকারচনা এবং জ্বালামশোভার বক্ষে বিদ্যুৎজ্বালার পরিকল্পনা, বনলক্ষ্মীর কশ্মিত কায় ও ঝিল্লীর বংকৃত মঞ্জীর, কদম্বের পল্লবে প্রাণের বীণাপাণির বর্ষণসংগীত রেখে-বাওয়া কিংবা পূর্বসাগরপ্রান্তবাসীর হাওয়ায় হাওয়ায় সনসন সাপ-খেলাবার বাঁশি-বাজানো—এই আশ্চর্য চিত্রকল্পগুলি কত সহজে এক একটি বাক্যে স্তবকে কয়েকটি বৃষ্টিবিন্দুর মত চরণে ঝরে ঝরে পড়েছে।

আসন্ন আঁধারের ছায়াধূসর গোখুলি, অমরাত্রির কান্নাভরাগ্রহর, আঁধারের পূর্ণিমা, প্রাণের পূর্ণিমা, মেঘাবৃত স্বপ্নমেহুর প্রাণদিন, বৃষ্টিকান্ত প্রভাত—বর্ষার নানা সময়ের অহুত্ব রবীন্দ্রনাথের বর্ষাসংগীতগুলি থেকে সংকলন করা যেতে পারে। অনেকগুলি গানে পদাবলীর অভিসারের ইঙ্গিত আছে। এই অভিসারের পরিবেশ কখনও প্রাণগতমসার নিবিড় শব্দরীতে, কখনও ব্যর্থ দিব্যভিসারের কল্পনাও সেখানে আছে, যদিও নায়কনায়িকার চিত্রপট স্পষ্ট নয়। ‘মনে হল যেন পেরিয়ে এলেম’ কিংবা ‘বর্ষণমন্ত্রিত অন্ধকারে এসেছি তোমারই দ্বারে’ এগুলি এক হিসাবে অভিসারেরই পদ, যদিও পদা-বলীর মত অভিসারের স্বকীয়া-পরকীয়া লক্ষণ রবীন্দ্রনাথের কাছে তত্ত্বগতভাবে প্রাধান্য লাভ করেনি। এই অভিসার কখনও লোকায়ত প্রেমের দিক থেকে ঘটেছে, কখনও প্রিয়তম অর্থে ঈশ্বরও কবির অভিপ্রেত হয়ে উঠেছে। ‘আমারে যদি জাগালে আজি নাথ’, ‘আজি বড়ের রাতে তোমার অভিসার’, ‘মেঘের পরে মেঘ জমেছে’ এই গানগুলি বর্ষাভুক্ত হলেও গীতাঞ্জলি-গীতিমালা পর্বের ভক্তি ও আত্মনিবেদনের স্বরে রচিত। ‘উত্তল ধারা বাদল ঝরে’ গানটিতে বর্ষার ঝড়-চিত্রটির অন্তরালে প্রতীক্ষমান নায়কের কাছে বধুবশে আগত

প্রেমিকাকে লোকায়ত প্রেমের অধীশ্বরী বলে গ্রহণ করা যায় না। অন্তত অচলায়তন নাটকে দর্ভকদের কণ্ঠে যোজিত এই গানটি ভিন্নতর উদ্ভৃতিত কোনো গভীর সংকেতের দিকেই আমাদের আকৃষ্ট করে—

ভুলে গিয়ে জীবনমরণ লব তোমায় করে বরণ—
করিব জয় শরমত্রাসে, দাঁড়াব আজ তোমার পাশে—
বাধন বাধা যাবে অলে, স্থখদুঃখ দেব দলে,
ঝড়ের রাতে তোমার সাথে বাহির হব অভয় ভয়ে।

‘আজ কিছুতেই যায় না মনের ভার’ বার্থ দিবাভাসারের গান। ‘তিমির-অবগুণ্ঠনে বদন তব চাকি’ গানে অভিসারিকার মূর্তি স্পষ্ট এবং কবির মিলনোৎকর্ষাও তীব্র। ‘মম মন-উপবনে চলে অভিসারে’ পদাবলীর মানসঅভিসারকে স্মরণ করিয়ে দেয়। ‘শাউন-গগনে ঘোর ঘনঘটা’ তো পদাবলীর রাধারই অভিসার-প্রস্তুতি। ‘স্বপ্নে আমার মনে হল কখন ঘা দিলে আমার দ্বারে’ গানটিও বার্থ নৈশাভিসারের উদাহরণ।

কিন্তু বধার গানের ঐশ্বর্য অসীম বিরহাত্মকভাবে, কবির নিবিড় নিঃসঙ্গতা-বোধে, অতীতস্মৃতির উন্নীত বেদনায় ও অনন্তবিচ্ছিন্না মানসসুন্দরীর সঙ্গে নিকুপায় মিলনের নির্নিমেষ উৎকর্ষায়। এই গানগুলিই কবির বর্ধাসংগীতের প্রতিনিধিমূলক গান, এইগুলি তাঁর হৃদয়ের নিভৃত রহস্যাক্ষকার গোপন অন্তঃপুর থেকে উৎসারিত। তাঁর সমগ্র জীবনের কল্পমান স্মৃতির সূক্ষ্ম তারের হৌওয়ায় স্রবের তলদেশ দিয়ে যেন বেদনার ঐতল বিদ্যুৎপ্রবাহ বয়ে গেছে। পল্লব-মর্মরের মত স্নান স্মৃতির বাণীগুলি বৃষ্টির শীতলকণায় সিক্ত, সজল হাওয়ায় দোলায়িত হয়ে তাঁর বন্ধের নিকটে অসহায় দুঃখে হা-হা করে গেছে। স্মৃতিমন্ডর দিবাবসানে বুধা আধাণে কবি প্রতীক্ষা করেছেন দূরকাল থেকে যদি তাঁর দুখরজনীর সাথী সহসা এই বহুযুগের ওপার-থেকে-আগা বর্ধাধারার জলে মিশে এসে দাঁড়ায়! মিলনের বুধা প্রত্যাশায় মায়াবিনী শ্রাবণসন্ধ্যা ছলনা করে গেছে, পথ-চাওয়া বাতি তবু ‘ব্যাকুলিছে শূন্যে কোন প্রস্নে।’ স্বপ্নপ্রদোষ থেকে উঠে-আগা বার্থ প্রেমের স্মৃতি, অকৃতার্থ অতীতের তৃষ্ণাতুর ছায়া-মূর্তিগুলি পিছুডাকা অক্লান্তআগ্রহে কবির সম্মুখের পথে অন্তশিখরের দীর্ঘছায়া বিস্তীর্ণ করে দিয়েছে, মরণের অধিকার থেকে যত তাঁর বেদনার ধনগুলি, কামনার রঙিন ব্যর্থতাগুলি হরণ করে এই বেলাশেষের বৃষ্টিসিক্ত গানগুলির সজল পল্লবের উপর ছড়িয়ে দিয়েছে। কখনও এই স্মৃতিবেদনার প্রান্তসীমাটিকে

এই জীবনের সূচনা কাল থেকে মুছে দিয়ে কবি নিয়ে গেছেন যুগান্তে, বহুযুগের ওপারে, যেখানকার আষাঢ়ে মালবিকার অনিমিত্ত দৃষ্টি আজও জেগে থাকে, যেখানকার কুঙ্কুটিরে ভাবাকুললোচনার ভূজপাতায় নবগীত রচিত হয়, সেই চিরদিনের বিরহিণীর কুঙ্কবনম্পর্শী চিরন্তন এক কালে। এই যুগান্তরের স্মৃতিবেদনায় রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে কালিদাসের সংযোগসেতু স্থাপিত হয়েছে। ‘আজ আকাশের মনের কথা বরবর বাজে’ গানে ‘বাতাস বহে যুগান্তরের প্রাচীন বেদনা যে’ কবির এক জাতীয় স্থির শিল্পবিশ্বাসের পরিচায়ক। ‘বহুযুগের ওপার হতে আষাঢ় এল’ এই প্রসঙ্গের সুপরিচিত গান। ‘আজি হৃদয় আমার যায় যে ভেসে’ গানে যে অমূলক বিরহ, অকারণ বেদনা, নিরুদ্দেশ ব্যাকুলতার আভাস পাই, তা রোমান্টিকতার স্বভাবলক্ষণ মাত্র। ‘আজ নবীন মেঘের স্বর লেগেছে আমার মনে’ গানও এই জাতের। কিন্তু যথার্থ বর্ষাবিরহ কালচিরহীন অতীতে নয়, এই জন্মে। কল্পনার অভিসার হৃদয় তেপান্তরে নয়, বার্থ অভিসার আপনাই অনায়ত্ত অতীতে, যৌবনের পুঞ্জিত স্মৃতিলোকে। প্রাণমেঘের খেয়াতরীর মাঝির কাছে কবির স্বীকৃতিতে কোথাও কোনো দ্বিধা নেই, সংকোচ নেই, সংশয় নেই—

ভোরবেলা যে খেলার সাথি ছিল আমার কাছে,

মনে ভাবি তার ঠিকানা তোমার জানা আছে।

তাই তোমারই সারিগানে সেই আখি তার মনে আনে,

আকাশভরা বেদনাতে রোদন উঠে বাজি।

কতবার কল্পিত বন্ধে অসম্ভব কল্পনায় অমূলক প্রত্যাশায় কবি তার ছায়াযুক্তি খানিকে সত্য বলে মনে করেছেন ব্যাকুল বাদল সাঁঝের রুষ্টিকাতর মুহূর্তে—

কোন দূরের মাহুষ যেন এল আজ কাছে,

তিমির-আড়ালে নীরবে দাঁড়ায়ে আছে।

বুকে দোলে তার বিরহব্যথার মালা,

গোপন-মিলন-অমৃতগন্ধ-ঢালা।

মনে হয় তার চরণের ধ্বনি জানি—

হার মানি তার অজানা জনের সঙ্গে।

হার মানতেই হয়েছে কবির, কারণ যায় চিরবিচ্ছেদবেদনার মালায় চিরমিলনের আশ্বাসের গোপন স্বগন্ধ, ‘সেই তুমি যুঁজিতে দিবে কি ধরা’ এই প্রশ্ন সোনার তরীর মানসহৃদয়ীতেই জেগেছিল কবির মনে। এখন ‘বাদল-

দিনের দীর্ঘখানে জানায় আমার কি হবে না সে'। 'আমি তারে যে চাই'—
 হরে হরে গানে-শ্লোকে-শোকে বৃষ্টিজলে-অশ্রুজলে শতবার বললেও, 'শ্রাবণের
 পবনে আকুল বিষম সঙ্কায়' গানে কবি নিজেই বলেছেন—

হায় জানি সে নাই জীর্ণ নীড়ে, জানি সে নাই নাই

তীর্থহারা যাত্রী ফিরে বার্থ বেদনায়—

তবু গান থাকে, তবু 'তারায় তারায় রবে তার বাণী, কুহুমে ফুটিবে প্রাতে', তবু
 'বীণাবাদিনীর শতদলদলে করিছে সে টলোমল'। 'কিরবে না তা জানি'
 বলেও কবিকে গাইতে হয় 'আহা তবু তোমার পথ চেয়ে জলুক প্রদীপখানি'।
 বলতে হয়

ডাকে তবু হৃদয় মম মনে-মনে রিক্ত ভুবনে

রোদন-জাগা সঙ্গীহারা অসীম শূন্যে শূন্যে।

সেই বৃথা প্রত্যাশার স্বপ্নসংগীত বিহ্বল আত্মবিশ্মিত বেদনায় করুণ
 অপরূপ হয়ে উঠেছে 'আমি শ্রাবণ-আকাশে ঐ দিযেছি পাতি' গানে।
 রক্তাশ্রুতর বিলাপের ও স্বপ্নভঙ্গের সাঙ্ঘনাহীন আর্তনাদের পূর্বমুহূর্তটি কী
 অবিখ্যাত কল্পনায় রোমাঞ্চিত হয়ে উঠেছে 'এসো গো জেলে দিয়ে যাও
 প্রদীপখানি বিজন ঘরের কোণে' এই গানে। এই বিপুল গীতসংগ্রহ
 অবলম্বন করে রবীন্দ্রকবিমানসের কোন নিভৃত অন্তঃপুরে প্রবেশ করা যায়।
 কত বিচিত্র আবেগ ও কাব্যসৌন্দর্য, কত হরের মোহাগ এগুলির স্তরে স্তরে
 লগ্ন হয়ে আছে উদ্ঘাটনের ও বিক্লেবের প্রতীক্ষায়।

এক হিসাবে বর্ধাসংগীত বর্ধামঙ্গলের অন্তর্ভুক্ত হলেও কতকগুলি বর্ধায়
 গানে কবি বর্ধাকে ঋতুহিসাবে অত্যাধিকার করেছেন, প্রাচীন ভারতের ঋতুগুণবর্ণনার
 ভঙ্গিটি আত্মসাৎ করে উৎসবের বাঁশরিতে বাজিয়ে তুলেছেন। বর্ধাঋতুর
 পরিবেশবর্ণনা ছাড়াও এই গানগুলিতে একটি সামাজিক উৎসবের আয়োজন-
 সমারোহ, বরণ ও প্রত্যুদগমনের অভিনব প্রয়োজনা প্রকাশ পেয়েছে।
 বাংলাদেশে বর্ধামঙ্গল উৎসবকে একালে রবীন্দ্রনাথই আমাদের জাতীয় জীবনের
 ছন্দে ও সাংস্কৃতিক সম্পদে অপরিহার্য করে তুলেছেন। তেমনি করে শেষ বর্ষণ
 ব্যাপারটিকেও তিনি একটি উৎসবের রূপ দান করেছেন। 'ঐ আসে ঐ অতি
 ভৈরব হরষে' কল্পনার বর্ধামঙ্গল কবিতাটিকে স্মারোপিত করে তিনি এই
 বর্ধামঙ্গলের উদ্বোধনী সংগীতে পরিণত করেছেন। তাছাড়া 'এসো শ্রামল
 স্তম্ভর', 'এসো নীপবনে ছায়াবীথিতলে', 'ধন্যগীর গগনের মিলনের ছন্দে', 'নমো

নখো নম', 'তপের তাপের ঝাঁপন কাটুক রসের বর্ষণে', 'এসো হে এসো সজলঘন', 'কোন পুরাতন প্রাণের টানে', 'আবার এসেছে আষাঢ়', 'আষাঢ় কোথা হতে আজ', 'আহ্নান আগিল মহোৎসবে' প্রভৃতি গানগুলি বিশেষভাবে বর্ধামঙ্গলগীতি হয়ে উঠেছে। 'শ্রামলছায়া নাইবা গেলে', 'বাদলধারা হল সারা', 'একলা বসে বাদলশেষে', 'শ্রামল শোভন শ্রাবণ ভূমি', 'শ্রাবণ ভূমি বাতাসে কার আভাস পেলে', 'কেন পাছ এ চঞ্চলতা', 'ধামাও রিমিকি ঝিমিকি বন্নিষণ' প্রভৃতি গানে বর্ধাবিদায়ের বিশেষ কালটির স্বতন্ত্র ব্যক্তনা পাওয়া যায় বলে এগুলিকে শেষ বর্ষণের গান বলা যেতে পারে। ১৩৩২ সালে কবি যে শেষ বর্ষণ পালা রচনা করেছিলেন, তার সব কটি গান অবশ্য বর্ধণাবসানকালের সংকেতবহু ছিল না। কিন্তু বর্ধাশেষের সুরটি তাতে মধুর হয়ে বেজেছে। বর্ধা শেষ হয় শরতে, কারণ 'সাজবে বাদল সোনার সাজে আকাশ মাঝে কালিমা ওর ঘুচিয়ে ফেলে'-এই তব্ধেই শেষ বর্ষণের সুর মিলে গেছে শরতের গানে। নটরাজ ঋতুরঙ্গশালাতেও কবি এই বলে বর্ধার পালাগান শেষ করেছিলেন—

শ্রাবণ সে যায় চলে পাছ	ক্লান্ততম ক্লান্ত
উড়ে পড়ে উত্তরীপ্রান্ত	উত্তর-পবনে।
যুথীগুলি সক্রমণ গন্ধে	আজি তারে বন্দে,
নীপবন মর্মর ছন্দে	জাগে তার স্তবনে।
শ্রামঘন তমালের কুঞ্জে	পল্লবপুঞ্জে
আজি শেষ মল্লারে গুঞ্জে	বিচ্ছেদগীতিকা,
আজি শেষ বর্ষণরিক্ত	নিঃশেষবিস্ত,
দিল করি শেষ অভিযুক্ত	কিংগুকবীথিকা।

বর্ধাসংগীতগুলির মধ্যে কবির হৃদীর্ঘ কবিজীবনের যে বেদনা ও প্লক, দীর্ঘবাস ও উল্লাস, তত্ত্ব ও কল্পনা স্তরে স্তরে পুঞ্জীভূত হয়ে আছে, বস্তুত নির্দিষ্ট শ্রেণীতে তার পরিমাপ করা যায় না। কোনো গানে বৃন্দাবনের অভিসারসজ্জায় শ্রীরাধার প্রস্তুতি, আবার তারই পাশে নিদ্রামগন কোন এক শ্রাবণরাতের আকস্মিক বৃষ্টিধারায় কবির 'দেহের সীমা গেল পারায়ে' এই আশ্চর্য অল্পভূতি—কোন স্ত্রে এই দুইকে মেলানো যাবে? 'ছায়া ঘনাইছে বনে বনে' গানটিতে অভিসারিকা কেয়ার রূপকল্পটি আষাঢ়ের অক্লান্ত-রম্ভ সন্ধ্যার শিরায় কল্পন তোলে। 'ওগো সাঁওতালি ছেলে', 'আজি পল্লীবালাকা অলকগুচ্ছ সাজালো' 'কাঁপিছে দেহলতা ধরধর', 'ওগো ভূমি

পঞ্চদশী', 'মধুগন্ধে-ভরা', 'আমার প্রিয়র ছায়া' প্রভৃতি গানগুলিতে পূর্বালোচিত পর্ধায়-বৈশিষ্ট্য থাকলেও স্বতন্ত্র সৌন্দর্যে এগুলি বিচিত্র রসাহুতির সৃষ্টি করে।

১৩৪১ সালের জীবনে 'শ্রাবণগাথা' নামে কবি একটি পালা রচনা করেন। পূর্বোক্ত শেষ বর্ষণ এবং শ্রাবণগাথা কবির নটরাজ ঋতুসঙ্গশালারই সম্প্রদায়, ঋতুবিশেষের উপর নাট্যাভাস ও গীতোৎসব। উভয় পালাতেই নটরাজ রাজসভায় ঋতুর নৃত্যগীতময় উৎসবের প্রযোজক, উভয় পালাতেই ভাষাগত ঐক্য সাদৃশ্য আছে। শেষ বর্ষণের তুলনায় শ্রাবণগাথা অবশ্য শ্রাবণের গানেই পূর্ণ, শরতের উল্লেখমাত্রে সমাপ্ত। রাজা নটরাজ সভাকবিদের সংলাপের মধ্য দিয়ে দুই পালা থেকে কবির একাধিক বর্ষাগীত সম্পর্কে সংক্ষিপ্ত রসধন ভাষা-টীকা-মন্তব্য সংগ্রহ করা যায়।

৬

শরৎ রবীন্দ্রনাথের অগ্রতম প্রিয় ঋতু, শারদোৎসবের তত্ত্বের আলোচনায় শরতের প্রতি কবির পেলব দুর্বলতার পরিচয় অবিস্মরণীয় ভাষায় মুদ্রিত আছে। জীবনস্মৃতির বর্ষা ও শরৎ অধ্যায়ে, পরিচয় গ্রন্থের শরৎ প্রবন্ধে, শেষ বর্ষণ পালায়, বিসর্জন ও ডাকঘর নাটকেও শরতের সোনার ছবিটি অপরূপ হয়ে জেগেছে। মাটির পৃথিবীর উপর এই ক্ষণিকের অতিথি তার ঋণাবকাশের স্বর্ণরৌদ্ররেখা এঁকে ও শিশিরশিহর তৃণাঞ্জে এক মুঠো শিউলিফুল ছড়িয়ে মিলিয়ে যাওয়ার আগেই ধরা পড়ে গেছে শোনার বাঁধনে, ছুটির নেশায়, ঋণশোধের তত্ত্বে, গ'নের স্বরে। শরতের স্ননীল নিরঙ্গ আকাশপটে যখন বাঙালি জীবনের সর্বশ্রেষ্ঠ উৎসবের বাঁশি বাজে, তখন কবিও সেই আগমনী-বিজয়ার হাসিকান্নার পালাটিকে নিবিড় করে গ্রহণ করেছেন। কড়ি ও কোথলের যুগ থেকে জীবনের শেষ বিদায়ের কাল পর্যন্ত কবির গানে কতবার শরতের ঘর-ছাড়ানো ডাক, কাজ-ধোয়ানো স্বর বাজল।

গীতবিতানে শরতের গীতসংখ্যা ৩০টি, অগ্রাগ্র পর্ধায়ের গানেও শরতের রৌজাভা পড়েছে বৃষ্টিবিধৌত প্রভাতের মত। 'যে ছায়ারে ধরব বলে করেছিলেম পণ', 'আমার কণ্ঠ হতে গান নে নিল', 'ছুটির বাঁশি বাজল যে ঐ নীল গগনে', 'স্ননীল সাগরের শ্রামল কিনারে', 'আরো কিছুক্ষণ না হয় বসিয়ে পাশে', 'আমি চাহিতে এসেছি শুধু একখানি মালা', 'আমি চিনি গো চিনি তোমারে ওগো বিদেশিনী', 'কেন যামিনী না যেতে জাগালে না', 'আহা

জাগি পোহাল বিভাবরী', 'তবু মনে য়েখো', 'হে ক্ষণিকের অতিথি', 'সকাল-বেলার আলোয় বাজে', 'কেন আমায় পাগল করে যাস', 'সকলুণ বেণু বাজায় কে বায়', 'তুমি আমায় ডেকেছিলে ছুটির নিমন্ত্রণে', 'তুমি উবার সোনার বিন্দু প্রাণের সিদ্ধ-কুলে', 'আমারে ডাক দিল কে ভিতর-পানে', 'জানি হল যাবার আয়োজন'—এই গানগুলি প্রেমপর্ধ্যায়ের বা বিচিত্র পর্ধ্যায়ের অন্তর্গত হলেও প্রতিটি গানের বাতাবরণে শরতের ভ্রাণ পাওয়া যায়। প্রেমপর্ধ্যায়ের আর একটি গান 'একে বাঁধিবি কে রে হবে যে ছেড়ে দিতে' শরতেরই অন্তর্গত, কারণ নটরাজ ঋতুরঙ্গশালায় 'শান্তি' শিরোনামে এই গানটি শরতের গানরূপেই চিহ্নিত, অবশ্য নটরাজে গানটির পাঠ ঋষৎ পরিবর্তিত। নটরাজের পাঠ—

পাগল অজি আগল খোলে বিদায়রজনীতে,
চরণে ওর বাঁধিবি ডোর, কী আশা তোর চিতে।

গীতবিতানের পাঠ—

একে বাঁধিবি কে রে হবে যে ছেড়ে দিতে
ওর পথ খোলে যে বিদায়রজনীতে।

অস্তান্ত চরণেও পাঠের সামান্য পরিবর্তন আছে, তবে অর্থের পরিবর্তন ঘটেনি। নটরাজ পালায় পাগল নিঃসন্দেহে বর্ধা, বর্ধামঙ্গল কবিতায় থাকে সম্বোধন করে লিখেছিলেন, 'ওগো সন্ন্যাসী কী গান ঘনালো মনে'। বর্ধা-পাগলের বিদায় আসন্ন, প্রভাত-রাগিণীতে এখন শরতের আগমনী, 'শিশিরে-ভরা শিউলি-ঝরা গীত' (গীতবিতানের পাঠ, 'শিশিরে-ভরা সঁউতি-ঝরা গীত')। প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য পূজাপর্ধ্যায়ের 'এই যে তোমার প্রেম ওগো হৃদয়হরণ' গানটিও শরতের আলোকিত প্রভাতের পটে স্থাপিত।

শরতের গানগুলি অত্যন্ত সূত্র-কোমল, বিষমমধুর, ক্ষণরসময়, শরৎ-প্রাত্তনের রৌজপায়ী শিশিরের মত, ঝরা শেফালির মত। সকালের রাগিণীতে কেমন কান্নার-মীড়-দেওয়া এর সুরগুলি, গতায়ু আনন্দের জন্ত ধাবমান দীর্ঘর্ষাস এর ভাষায় নিহিত। শরতের শেফালিবনের মর্মের কামনাখানিকে উজাড় করে, স্নান বিষন্নতার রোজাশঙ্কা থেকে শিশিরকে মুক্ত করে কবি তাকে ছড়িয়ে দিয়েছেন তাঁর গানে। শরতের স্বর্ণরৌজপ্লাবিত প্রভাতের আলোর কমলখানি ফুটিয়ে তোলা ও ঝরিয়ে-দেওয়ার লীলাসুজ্ঞে-গাঁথা যে উৎসবের ছায়া সূত্র-মেঘচূষিত নীলাকাশে ছড়িয়ে যায়, শব্দধবল কাশের বনে যে উৎসবের আগমনী বাজে, জলভাষাবনত নদীস্রোতে যে উৎসবের সোনার তরীভে

প্রবাসী ঘরে ফিরে আসে ছুটির নিমন্ত্রণে, সেই উৎসবের বোধন ও বিজয়া এই স্বপ্নসংখ্যক শরৎসংগীতে সক্রমণ বেগুতে শোনা যায়। বাঙালির আগমনী-বিজয়া গানগুলি রবীন্দ্রনাথের উপর গভীর প্রভাব বিস্তার করেছিল। কন্ননা কাব্যের বিখ্যাত ‘শরৎ’ কবিতার শারদলক্ষ্মী কুন্দধবলা স্বপ্নসমুজ্জ্বলা স্বপ্নলীলা দশভুজারই আদর্শায়িত রূপ মাত্র। আকাশবীণার তারে তারে তাঁর আগমনী বাজে, শিউলিগুলার পাশে পাশে ঝরা পুষ্পরাজির উপর শিশিরসিক্ত ভূগের পরে তাঁর অরুণরাঙা চরণ পড়ে, কাশের গুচ্ছ ‘শেফালিমালা’ ও নবীনধানের মঞ্জরী দিয়ে তাঁর ডালা সাজিয়ে তুলতে হয়। শারদোৎসবের সন্ন্যাসী শারদোৎসবের আবাহনগান ‘আমরা বেঁধেছি কাশের গুচ্ছ’ গানের পর বলেছিলেন—

“পৌচেছে, তোমাদের গান আজ একেবারে আকাশের পারে। গিয়ে পৌচেছে। ঝর খুলেছে তাঁর। দেখতে পাচ্ছ কি শারদা বেরিয়েছেন? দূরে দূরে, সে অনেক দূরে, বহু বহু দূরে। সেখানে চোখ যে যায় না! সেই জগতের সকল আশ্বস্তের প্রান্তে, সেই উদয়াচলের প্রথমতম শিখরটির কাছে! যেখানে প্রতিদিন উষার প্রথম পদক্ষেপটি পড়লেও তবু তাঁর আলো চোখে এসে পৌঁছয় না, অথচ ভোরের অন্ধকারের সর্বাঙ্গে ঝাঁটা দিয়ে ওঠে—সেই অনেক অনেক দূরে। সেইখানে হৃদয়টি মেলে দিয়ে জ্বল হয়ে থাকো, ধীরে ধীরে একটু একটু করে দেখতে পাবে।”

এরপর আগমনীর গান ‘অমল ধবল পালে লেগেছে মন্দ মধুর হাওয়া’ এবং বরণের গান ‘আমার নয়ন-ভুলানো এলে’। নাটকে এই বরণ কেবল শরৎ-বরণ নয়, শেষ পর্যন্ত বিজয়াদিত্যকে বরণে পরিণত হয়েছে। কিন্তু সে তো রূপকচ্ছলে। ‘রাজা হতে গেলে সন্ন্যাসী হওয়া চাই’—বিজয়াদিত্য সেই অর্থে রাজর্ষি। আর শরৎও তাই। শরতের মধ্যেও প্রাকৃত সন্ন্যাসের মাঝখানে পূর্ণতার সম্পদ। শরতের দিক থেকে দেখলে গানের উদ্দীষ্টা শারদলক্ষ্মী—আলোছায়ার আঁচল এবং সোনার নুপুরই তার প্রমাণ। ‘লক্ষ্মী যখন মানবের মর্তলোকে আসেন তখন দুঃখিনী হয়েই আসেন; তাঁর সেই সাধনার তপস্বিনী বেশেই ভগবান মুগ্ধ হয়ে আছেন—শত দুঃখেরই দলে তাঁর সোনার পদ্ম সংসারে ফুটে উঠেছে।’

পরিচর গ্রন্থের ‘শরৎ’ প্রবন্ধে শারদীয়া দশভুজার রূপকল্পটি সৃষ্টিকার মুরারী প্রতিমা রূপে দেখা দিয়েছে—

“মাটির কন্ডার আগমনী গান এই তো সেদিন বাজিল। মেঘের নন্দীভূমী শিঙা বাজাইতে বাজাইতে গৌরী শারদাকে এই কিছুকাল হইল ধরাজননীর কোলে রাখিয়া গেছে। কিন্তু বিজয়ার গান বাজিতে তো আর দেরি নাই; শশানবাসী পাগলটা এল বলিয়া, তাকে তো কিরাইয়া দিবার জো নাই; হাসির চন্দ্রকলা তার ললাটে লাগিয়া আছে। কিন্তু তার জটায় জটায় কান্নার মন্দাকিনী”।

যেন এর পরেই শোনা যাবে—

কোন খেপা প্রাণে ছুটে এল আশ্বিনেরই আঙিনায়
হুলিমে জটা ঘনঘটা পাগল হাওয়ার গান সে গায়।

বাঙলার লোকসংগীত গ্রাম্য সংগীতের আলোচনা আগমনী-বিজয়া গান-গুলিকে কবি ‘বাঙালির মাতৃহৃদয়ের গান’ বলেছিলেন। তাঁর ভাষায়, “আমাদের এই ঘরের স্নেহ ঘরের দুঃখ বাঙালির গৃহের এই চিরন্তন বেদনা হইতে অপ্রজ্ঞল আকর্ষণ করিয়া বাঙালির হৃদয়ের মাঝখানে শারদোৎসব পল্লবে ছায়ার প্রতিষ্ঠিত হইয়াছে।” আগমনী-বিজয়ার শাস্ত্রীয় রূপটুকু ‘বাদ দিলে রবীন্দ্রনাথের গানেও এই দুই শব্দের তাৎপর্য আবিষ্কার করা যায়। কিন্তু প্রকৃতির বর্ণনাকান্ত হিরণ্যপ্রাবিত আলোকপটে শারদসুন্দরীর সোনার নুপুর-বংকুত লীলাচরণটি তিনি আগমনী সুরেই বাজিয়েছেন আর ‘আমার ছুটি ফুরিষে গেল কখন অন্তমনে’ এ সুরই তো বিজয়ার। ‘সকালবেলার আলোয় বাজে বিদায়ব্যথার ভৈরবী’ বা ‘হে ক্ষণিকের অতিথি’—নবমী নিশি না-পোহানোর আবেদনের চেয়ে কি কম করুণ? শাক্ত পদকর্তা গোবিন্দ চৌধুরীর একটি পদে উমার আগমনসম্ভাবনায় ব্যাকুলা জননী মেনকা বলেছিলেন, শেফালিকা এল উমার বর্ণ মাখি।’ আর কবির শারদলক্ষ্মীও ‘শেফালিবনের মনের কামনা’। গৃহবাসিতা মেনকার চোখে উমার প্রথম অভ্যুদয়টি শাক্ত কবি কমলাকান্ত স্বপ্নে ব্যক্ত করেছেন, ‘আমি কী হেরিলাম নিশি স্বপনে’। কবিও তাঁর নয়ন-ভুলানো শরৎকে দেখেছেন মানসপটে—‘আমি কী হেরিলাম হৃদয় মেলে’। প্রায়শ্চিত্ত নাটকের ‘সারা বরষ দেখিনে মা’ গানটি আগমনী পর্যায়ভুক্ত হওয়ারই যোগ্যতা রাখে। পিতৃগৃহ-আগত পার্বতীকে দেখে মেনকা যেমন মাতৃস্নেহে বিগলিত হয়েছিলেন, তেমনি কন্ডার ঐশ্বর্যরূপ দেখে বিস্মিত হয়েছিলেন। দার্শন্যি রায় লিখেছেন—

এমন রূপ দেখি নাই কারো মনের অঙ্ককার
হরে মা, তোমার হর-মনোমোহিনী ।

এই মুহূর্ত বিশ্বায়ের রূপাহত গীতার্থ্য—‘দেখি নাই কভু দেখি নাই এমন তরঙ্গী-
বাওয়া’ । কবির শরৎ চলে যায় উমার মত, কণিকের অতিথি আসে ‘কার:
বিষাদের শিশিরনীরে’ স্নান করে । তাই স্বতন্ত্রশালার ‘শরতের বিদায়’
কবিতায় আছে—

কেন গো যাবার বেলা
গোপনে চরণ ফেলা,
যাওয়ার ছায়াটি পড়ে যে হৃদয় মাঝে,
অজানা ব্যথার তপ্ত আভাস রক্ত আকাশে বাজে
সুদূর বিরহতাপে
বাতাসে কী যেন কাঁপে,
পাখির কণ্ঠ করুণ ক্লাস্তি-ভরা,
হারাই হারাই মনে করে তাই সংশয়-স্নান ধরা ।

শেষ বর্ষণ গীতিনাট্যে রাজা নটরাজকে জিজ্ঞাসা করেছিলেন, ‘শরৎলক্ষ্মীর:
সহচরটি এরই মধ্যে চঞ্চল হযে উঠলেন কেন ? উত্তরে নটরাজ রাজাকে
বলেছিলেন—

“শিশির শুকিয়ে যায়, শিউলি ঝরে পড়ে, আখিনের সাদা মেঘ আলোয়
যায় মিলিয়ে । কণিকের অতিথি স্বর্গ থেকে মর্তে নেমে আসেন । কাঁদিয়ে
দিয় চলে যান-। এই যাওয়াআসায় স্বর্গমর্তের মিলনপথ বিরহের ভিতর দিয়ে
খুলে যায়” ।

লক্ষণীয় যে শরতের বর্ণনায় এখানে একটি নতুন স্বর লেগেছে, বিরহের স্বর ।
শারদোৎসবে এই বিরহের আভাস ছিল না । ১৩১৫ সালের শারদোৎসবে
১৩২৮ সালে লাগল বিরহতপ্তের আভাস । পরিচয় গ্রন্থের ‘শরৎ’ (১৩২২)
প্রবন্ধ ফাল্গুনীর এক বৎসর পরে লেখা । তার মধ্যে ফাল্গুনীর তত্ত্ব স্পষ্টভাবে
প্রতিফলিত হয়েছে—

“আমাদের শরতে বিচ্ছেদবেদনার ভিতরেও একটা কথা লাগিয়া আছে
যে, বারে বারে নৃতন করিয়া ফিরিয়া ফিরিয়া আসিবে বলিয়াই চলিয়া যায়—
তাই ধরার আঙিনায় আগমনী গানের আর অন্ত নাই । যে লইয়া যায় সেই

আবার ফিরাইয়া আনে। তাই সকল উৎসবের মধ্যে বড় উৎসব এই হারাইয়া ফিরিয়া পাওয়ার উৎসব”।

কড়ি ও কোমলের ‘আজি শরত-তপনে প্রভাত ঝপনে কী জানি পরাণ কী যে চায়’ এই বিরহের গানটি তাই নতুন করে শারদোৎসবের নাট্যরূপান্তর ঋণশোধে স্থাপিত হয়েছে। ঋণশোধে আরও পাই—

হৃদয়ে ছিল জেগে দেখি আজ শরত-মেঘে।

কেমনে আজকে ভোরে গেল গো গেল সরে

তোমার ঐ আঁচলখানি শিশিরের ছোওয়া লেগে।

কী-যে গান গাহিতে চাই বাণী মোর খুঁজে না পাই।

সে যে ওই শিউলিদলে ছড়ালো কাননতলে,

সে যে ওই ঋণিক ধারায় উড়ে যায় বায়ুবেগে।

এও সেই ‘হারাইয়া ফিরিয়া পাওয়ার উৎসবের’ গান। শরতের বর্ণনায় জীবনস্মৃতিতে কবি লিখেছিলেন—

“এই শরৎকালের মধুর উজ্জল আলোকটির মধ্যে যে উৎসব তাহা মাহুষের। মেঘরৌজের লীলাকে পশ্চাতে রাখিয়া স্বধ্বজের আন্দোলন মর্মরিত হইয়া উঠিতেছে, নীল আকাশের উপরে মাহুষের অনিমেষ দৃষ্টির আবেশটুকু একটা রং মাখাইরাছে, এবং বাতাসের সঙ্গে মাহুষের হৃদয়ের আকাজ্জববেগ নিশ্চসিত হইয়া বহিতেছে।”

জীবনস্মৃতির মৃত্যুশোক অধ্যায়ে যে প্রিয়জনবিচ্ছেদের দুর্বিষহ শোক-বেদনার উল্লেখ আছে, যে মৃত্যুশোকস্মৃতি ‘তাহার পরবর্তী প্রত্যেক বিচ্ছেদ-শোকের সহিত মিলিয়া অশ্রুর মালা দীর্ঘ করিয়া গাঁথিয়া চলিয়াছে’, সেই প্রচণ্ড ভয়ংকর আঘাতের নৈদাকণ্যে কিছুকাল অভিভূত হলেও ধীরে ধীরে একটি তব্ধ এনে শোকের পরিণতি ঘটল—“সংসারের বিশ্বব্যাপী অতি বিপুল ভার জীবন-মৃত্যুর হরণপূরণে আপনাকে আপনি সহজেই নিয়মিত করিয়া চারিদিকে কেবলই প্রবাহিত হইয়া চলিয়াছে”। বৈরাগ্যের ভিতর দিয়ে প্রকৃতির সৌন্দর্য আরও রমণীয় হয়ে উঠেছিল, আলোকিত নীল আকাশের মধ্যে গাছপালার আন্দোলন অশ্রুধোত চক্রে ভারি একটি মাধুরী বর্ণন করল। মরণের বৃহৎ পটভূমিকার উপর সংসারের এই মনোহর ছবিরচনার বাগনাই ‘প্রাণ’ কবিতার প্রেরণা—‘জীবন্ত স্বপ্নস্বাবে যদি স্থান পাই।’ আমাদের মনে হয় এই ঋণস্মৃতি ও প্রত্যয় বিশেষভাবে শরৎকালেই ঘটেছিল ‘এ যেন আবার একটা

ছুটির পালা'। এই শরৎকাল থেকেই কবির সংগীত সেই বিচ্ছেদের বিদায়ণ-
রেখাটিকে স্বরণের সোনা দিয়ে বাঁধিয়ে দিতে শুরু করেছে। কবি নিজেই
বলেছেন—

“আমি যে সময়কার কথা বলিতেছি সে সময়ের দিকে তাকাইলে দেখিতে
পাই, তখন শরৎকাল সিংহাসন অধিকার করিয়া বসিয়াছে। তখনকার
জীবনটা আশ্বিনের একটা বিস্তীর্ণ স্বচ্ছ অবকাশের মাঝখানে দেখা যায়—সেই
শিশিরে ঝলমল-করা সরস সবুজের উপর সোনা-গলানো রৌদ্রের মধ্যে মনে
পড়িতেছে, দক্ষিণের বারান্দায় গান বাঁধিয়া তাহাতে যোগিয়া সুর লাগাইয়া
গুনগুন করিয়া গাহিয়া বেড়াইতেছি সেই শরতের সকালবেলায়—আজি শরত-
তপনে প্রভাত-স্বপনে কী জানি পরান কী যে চায়।

বেলা বাড়িয়া চলিতেছে—বাড়ির ঘন্টায় দুপুর বাড়িয়া গেল—একটা
মধ্যাহ্নের গানের আবেশে সমস্ত মনটা মাতিয়া আছে। কাজকর্মের কোনো
দাবিতে কিছুমাত্র কান দিতেছি না, সেও শরতের দিন—

হেলাফেলা সারাবেলা এ কী খেলা আপন-সনে।” (বর্ষা ও শরৎ,
জীবনস্মৃতি)

মনে হয় দ্বিতীয় গানটি আর এক শরতে রচিত, যদিও উভয় রচনাই
কড়ি ও কোমলের অন্তর্গত। ‘আজি শরত-তপনে প্রভাত স্বপনে’ গানটিতে
সন্তোষের যে মৃত্যুবেদনার অশ্রু স্মৃতির মর্মরফলকে কোদিত, ‘হেলাফেলা
সারাবেলা’ গানটিও সেই খেত প্রস্তুতই লেখা হয়েছে—

হেলাফেলা সারাবেলা	এ কী খেলা আপন-সনে
এই বাতাসে ফুলের বাসে	মুখখানি কার পড়ে মনে।
আখির কাছে বেড়ায় ভাসি	কে জানে গো কাহার হাসি,
ছুটি ফোটা নয়নসলিল	রেখে যায় এই নয়নকোণে।
কোন ছায়াতে কোন উদাসি	দূরে বাজায় অলস বাঁশি,
মনে হয় কার মনের বেদন	কৈদে বেড়ায় বাঁশির গানে।
সারাদিন গাঁথি গান	কারে চাহে, গাহে প্রাণ—
ভরতলের ছায়ার যতন	বসে আছি ফুলবনে।

তাই কি শরতকে কবি ‘গান-পাকানো শরৎ’ বলেছিলেন? গীতালির এই
গানটি কোন বিরহ-জাগিয়ে-দেওয়া শরৎ?

এই শরৎ-আলোর কমলবনে

বাহির হয়ে বিহার করে যে ছিল মোর মনে মনে।

‘তারি সোনার কাঁকন’ বাজে আজি প্রভাত-কিরণ মাঝে,
হাওয়ায় কাঁপে আঁচলখানি—ছড়ায় ছায়া কণে কণে ।

আকুল কেশের পরিমলে
শিউলিবনের উদাস বায়ু পড়ে থাকে তরুর তলে ।
হৃদয়-মাঝে হৃদয় ছুলায়, বাহিরে সে ভুবন ভুলায়—
আজি সে তার চোখের চাওয়া ছড়িয়ে দিল নীল গগনে ।

শরৎ-প্রভাতে বাঁশির সুর বারবার তাঁর গানে ঘুরে ফিরে এসেছে—কার
বাঁশি নিশিভোরে বাজিল । সে বাঁশিকে সম্বোধন করেই কবি বলেছেন—

যে কথা রয় প্রাণের ভিতর অগোচরে
গানে গানে নিয়েছিলে চুরি করে ।

বিদেশী নায়েব এই ‘সকরণ বেণু’ শুনেই ‘সে সুর বাহিয়া ভেসে আসে কার
হৃদয় বিরহবিধুর হিয়ার অজানা বেদনা ।’ এই বাঁশির গোপন বুকে কী কথা
আছে তার একটি বিধুর স্বীকৃতি পাই এই গানটিতে—

আমার একটি কথা বাঁশি জানে, বাঁশিই জানে—
ভরে রইল বুকের তলা, কারো কাছে হয়নি বলা,
কেবল বলে গেলেম বাঁশির কানে কানে ।
আমার চোখে ঘুম ছিল না গভীর রাতে,
চেয়েছিলেম চেয়ে-থাক। তারার সাথে ।
এমনি গেল সারারাত্টি পাইনি আমার জাগার সাধি—
বাঁশিটিরে জাগিয়ে গেলেম গানে গানে ।

গানে গানে যে গোপননিভৃত কথা বাঁশি দিয়েছে প্রচার করে, সেই
গানগুলিই শরতের একান্ত-করে পাওয়া গান । তাই শরতের আকাশে ‘কাহার
চাওয়া এমন করে লাগে আজি আমার নয়নে’ । তাই শরৎ-আলোর
কমলবনে বাহির হয়ে বিহার করে যে ছিল মোর মনে মনে’ । তাই—

আমি যা দেখিতে চাই প্রাণের মাঝে
সেই মূর্তি এই বিরাজে—
ছায়াতে আলোতে আঁচল-গাঁথা
আমার অকারণ বেদনার বীণাপাণি ।

এই ‘অকারণ বেদনার বীণাপাণি’ যে কবির ‘পর্যাণের পল্লবনে বিরহের
বীণাপাণি’রই রূপান্তর, তাতে সন্দেহ নেই ।

৭

হেমন্ত ও শীত বাঙলার ঋতুপ্রকৃতিতে যতখানি আসন অধিকার করে আছে, তার চেয়ে বেশি গৌরব কবি এই দুই ঋতুকে দেননি। হেমন্ত স্বল্প ঋতু, শরৎও তাই। কিন্তু শরতের উৎসব প্রাচুর্য, হেমন্তের সায়াহ্নে। শরতের আনন্দ নয়নে, হেমন্তের উপলব্ধি দেহে—সে উপলব্ধি কাব্যের নয়, প্রীতিরও নয়। কিন্তু সাহিত্যের প্রেরণা হিসাবে হেমন্ত নিঃসবল একথা সত্য নয়। হেমন্ত ও শীত দুই ঋতুর দান আমাদের আহাৰ্য-বিভাগে, ফসলভাণ্ডারে। ‘হেমন্তে তাহা মাঠ ভরিয়া প্রবীণ শোভায় পাকে, আর শীতে তাহা ঘর ভরিয়া পরিণত রূপে সজ্জিত হয়।’ ঋতুরঙ্গশালায় এই কারণে হেমন্তকে কবি হেমন্তলক্ষ্মী বলে বর্ণনা করেছেন, তাই তাঁর গান—

নম নম নম

তুমি ক্ষুধার্তজন-শরণ্য

অমৃত অন্ন-ভোগ-ধন্য করো অন্তর মম।

গীতবিতানে হেমন্তের ৫টি এবং শীতের ১২টি গান আছে। অগ্রান্ত পর্ষদের গানে এই দুই ঋতুর হিমশৈত্য বিশেষ সঞ্চারিত হয়নি। একাধিক গানে শবতের পরই কবি শীতের উল্লেখ করেছেন হেমন্তকে শীতের সঙ্গে মিশিয়ে দিয়ে। যেমন ‘তুমি আমার ডেকেছিলে ছুটির নিমন্ত্রণে’ গানে—

লিখন তোমার বিনিহিতোর শিউলিফুলের মালা

বাগী যে তার সোনাঘ-ছোঁওয়া অরুণ-আলোষ-ঢালা—

এল আমার ক্রান্ত হাতে ফুল-ঝরানো শীতের রাতে

কুহেলিকায় মম্বর কোন মৌন সমীরণে

তখন ছুটি ফুরিয়ে গেছে কখন অগমনে।

‘কেন আমার পাগল করে যাস’ গানটিতেও উদাস বাতাসে, অধীর পবনে চলে-বাণ্ডার-দল—যারা শরতমেঘের ক্ষণিক ধারার মত কবিকে পাগল করে যায়, তাদের সন্ধান করে কবি গেয়েছেন—

নাগকেশরের ঝরা কেশর ধুলার সাথে মিতা।

গোধূলি সে রক্ত আলোয় জ্বালে আপন চিতা।

শীতের হাওয়ায় ঝরায় পাতা আমলকিবন মরণ-মাতা,

বিদায়বাণির হুরে বিধুর সাঁঝের দিগবল।

‘এই কথাটি মনে রেখো তোমাদের এই হাসিখেলার’ গানটিতেও হেমন্ত-শ্রীতের সন্ধ্যাপ্রদীপ হাতে-নেওয়া পাতা-ঝরা সন্ধ্যার ছবি পাওয়া যায়। এই সমস্ত আবহবিক্ষিপ্তের বিচারে ‘এত আলো জালিয়েছ এই গগনে,’ ‘বেদিন সকল মুকুল গেল ঝরে,’ ‘দে পড়ে দে আমায় তোরা’ প্রভৃতি গানগুলিকে এই দুই ঋতুর সঙ্গে সংশ্লিষ্ট বলে গ্রহণ করা যায়।

নটরাজ ঋতুরঙ্গশালার কবিতা ও গান এবং হেমন্তের অন্ত্যন্ত গানে হেমন্তের নারীরূপটি প্রাধান্য পেয়েছে। হেমন্তলক্ষ্মীর বাস স্বদূর হিমাচলে, শৈবালবিলম্ব তিমির গুহাতলে—

যে পথ বাহি বলাকা যায় ফিরে
সৈকতিনী নদীর তীরে তীরে,
দে পথ দিয়ে ধানের খেত ঘিরে
হিমের ভারে চলিবে পলে পলে।
যেতে যে হবে স্বদূর হিমাচলে।

কবি এই হেমন্তরানীকে ক্ষণেকতরে ঘরে ডেকে নিতে বলেছেন, বধূদের-জালা সন্ধ্যাপ্রদীপের একটি প্রদীপ তাঁর হাতে দিতে অমুরোধ করেছেন। নটরাজের ‘হেমন্ত’ কবিতায় হৈমন্তিকার রূপটি ধূসরবিবর্ণ, কক্ষকেশ দিয়ে ঢাকা তাঁর চোখ, ললাটের চন্দ্রকলা অযত্নান, কুয়াশায় আড়াল-করা তাঁর হাতের সন্ধ্যাদীপখানি, কণ্ঠের বাণীও অশ্রুবাম্পমাখা, ধূলহিমের ঘোমটায়-ঢাকা মুখটি তাঁর। কিন্তু তাঁর আরেক রূপ আছে যেখানে দিগন্তনার পাত্রটি তিনি ভরে দেন ধরার বৈভবে তুলে-শেখে, সেখানে তিনি অন্নপূর্ণা। গোপন থেকে এই তাঁর পূর্ণতা। দানের আড়ালে দৈন্তের ছদ্মবেশে অন্নগ্রস্থ জননী-মূর্তির এই বিবরণ আছে কবির ‘হায় হেমন্তলক্ষ্মী তোমার নয়ন কেন ঢাকা’ এই গানখানিতে। হেমন্তের আর একটি রূপ আছে ‘হিমের রাতে ওই গগনের দীপগুলিরে’ গানে, সেখানে তিনি গগনের দীপগুলিকে আঁচল দিয়ে ঢেকে ঘরে ঘরে ডাক পাঠান দীপালিকায় আলো জ্বালাতে—‘জ্বালাও আলো আপন আলো সাজাও আলোয় ধরিত্রীরে’। হেমন্তের এই তামসীজয়ের সাধনা। ‘হেমন্তে কোন বসন্তেরই বাণী’ হেমন্তের পুণিমা সহসা অকাল-বসন্তের মদির স্পর্শলাভের গান। ‘কার মধুর স্মরণখানি পূর্ণশশী ওই-যে দিল আনি’—সৌন্দর্যের গভীরে বিরহের আভাস—রবীন্দ্রসংগীতের এই সাধারণ লক্ষণ এই গানেও আছে।

শ্রীত. স্বভাবতই বসন্তের দৌবারিক—এসেছ শ্রীত গাহিতে গীত বসন্তেরই

জয়। মহ্মার (১৩৩৬) প্রথম কবিতা 'বোধনেও' এই কথার পুনরাবৃত্তি স্বটেছে। শীতের গানগুলির মধ্যে তাই যৌবনের প্রত্যাশা, বসন্তের ছন্দবেশ।

'শীত' কবিতায় শীতের প্রতি কবির যে সম্বোধন—

ওগো শীত, ওগো শুভ্র, হে তীব্র নির্মম,
তোমার উত্তরবাঘু হরস্র দুর্দম
অরণ্যের বন্ধ হানে। বনস্পতি যত
থর থর কম্পমান। শীর্ণ করি নত
আদেশ-নির্বোধ তব মানে। জীর্ণতার
মোহবন্ধ ছিন্ন করো এ বাক্য তোমার
ফিরিছে প্রচার করি জঘড়কা তব
দিকে দিকে। কুঞ্জে কুঞ্জে মৃত্যুর বিপ্লব
করিছে বিকীর্ণ শীর্ণ পূর্ণ রাশি রাশি
শূন্য নগ্ন করি শাখা, নিঃশেষে বিনাশি
অকাল-পুষ্পের দুঃসাহস।

তারই সংগীতরূপ নিবেদিত হয়েছে গানে—

হে সন্ন্যাসী
হিমগিরি ফেলে নিচে নেমে এলে কিসের জল
কুন্দমালতী করিছে মিনতি হও প্রসন্ন।
যাহা-কিছু শ্রান বিরসজীর্ণ দিকে দিকে দিলে করি বিকীর্ণ
বিচ্ছেদভারে বনচ্ছাগারে করে বিষণ্ণ—হও প্রসন্ন।...

শীতের গানে বৈচিত্র্য নেই, কারণ শীতের তত্ত্ব একটাই—সে তত্ত্ব ফাস্তনী নাটকে, সে তত্ত্ব নটরাজ ঋতুরঙ্গশালায়, সে তত্ত্ব গানের ভাষায় 'মাঘ ময়িল ফাগুন হয়ে গেয়ে ফুলের মার গো'। 'ছাড় গো তোরা ছাড় গো' গানটি ফাস্তনীতে শীতের বিদায়গান, 'আমরা নূতন প্রাণের চর' নবযৌবনের গান, 'আর নাই যে দেরি নাই যে দেরি' আসন্ন মিলনের গানরূপে ফাস্তনীতে আছে—এইগুলিও শীতের গান। 'পৌষ তোদের ডাক দিয়েছে' ফসলকাটার গান, রক্তকরবীর মর্মকথা এই গানটিতে নিহিত। 'এল যে শীতের বেলা' গানটি শীতাগমনের একটি হৃদয় বর্ণনা। 'আর রে ঘোরা ফসল কাটি' গানটি আত্মতানিক পর্যায়ে অস্তভূক্ত এবং ফসল কাটার কালসংকেতে এটিকেও শীতের উৎসব-সংগীতরূপে গণ্য করা যায়।

৮

১২৮৮ সালের ভাদ্র সংখ্যা ভারতীতে ‘বসন্ত ও বর্ষা’ নামে কবির একটি প্রবন্ধ প্রকাশিত হয়, পরে সেটি বিবিধ প্রসঙ্গের অন্তর্ভুক্ত হয়। এই প্রবন্ধে কবি তাঁর প্রথম জীবন থেকেই এই দুই ঋতুর প্রতি গভীর অনুরাগের পরিচয় ব্যক্ত করেছেন—

“বসন্ত উদাসীন গৃহত্যাগী। বর্ষা সংসারী, গৃহী। বসন্ত আমাদের মনকে চারিদিকে বিক্ষিপ্ত করিয়া দেয়। বর্ষা তাহাকে একস্থানে ঘনীভূত করিয়া রাখে। বসন্তে আমাদের মন অন্তঃপুর হইতে বাহির হইয়া যায়, বাতাসের উপর ভাসিতে থাকে, ফুলের গন্ধে মাতাল হইয়া জ্যোৎস্নার মধ্যে ঘুমাইয়া পড়ে...বসন্তে বহির্জগৎ গৃহস্থার উদ্ঘাটন করিয়া আমাদের মনকে নিয়ন্ত্রণ করিয়া লইয়া যায়। বর্ষায় আমাদের মনের চারিদিকে বৃষ্টিজলের যবনিকা টানিয়া দেয়, মাথার উপরে মেঘের চাঁদোয়া খাটাইয়া দেয়।... বর্ষাকালে আমাদের ‘আমি’ গাঢ়তর হয়, আর বসন্তকালে সে ব্যাপ্ত হইয়া পড়ে।...বসন্তকালে বিরহিণীর জগৎ অসম্পূর্ণ। বর্ষাকালে আমি আত্মা চাই, বসন্তকালে আমি স্মৃতি চাই। স্মরণং বর্ষাকালের বিরহ গুরুতর। এ বিরহে যৌবন মদন প্রভৃতি কিছু নাই, ইহা বসন্তগত নহে। মদনের শর বসন্তের ফুল দিয়া গঠিত, বর্ষার বৃষ্টিধারা দিয়া নহে। বসন্তকালে আমরা নিজের উপর সমস্ত জগৎ স্থাপিত করিতে চাহি, বর্ষাকালে সমস্ত জগতের মধ্যে সম্পূর্ণ আপনাকে প্রতিষ্ঠিত করিতে চাহি।”

বসন্ত ও বর্ষা বিষয়ে প্রাগুক্ত প্রবন্ধে কবির মত হয়ত শেষজীবন পর্যন্ত অবিবর্তিত ছিল না, কিন্তু এই উভয় ঋতু তাঁর কবিজীবনকে কী গভীর লীলা-স্বপ্নে বেঁধেছিল তার ভূমিকা এখানেই নিহিত। বর্ষা ও বসন্ত এই দুই ঋতুই তাঁর প্রোঢ় জীবনের গৃহপ্রকোষ্ঠের দুটি বাতায়ন—এই দুই মুক্তিপথ দিয়েই উভয় ঋতুর জলবায়ু এবং স্মৃতিপুঞ্জ অবোধে প্রবেশ করেছে। নটরাজ ঋতুরঙ্গশালা ঋতুচক্রের আবর্তনাট্য হলেও বসন্তের প্রেরণাই ছিল সেখানে মুখ্য, কারণ পূর্বেই বলা হয়েছে, দোলপূর্ণিমারাজে এর অভিনয় হয়েছিল। আষাঢ় ও ফাল্গুন কবিজীবনে ছিল দুটি গানের মাস, শান্তিনিকেতনে উৎসবের। এই দুই মাস নিরন্তর প্রতিদিনের শিকড় দিয়ে কবিজীবনের যুক্তিকা থেকে রস সংগ্রহ করেছে, গানের ফুলে-পাতায় তা মেলে ধরেছে সারস্বত পল্লবাগ্নে। মায়ার খেলা, রাজা ও রানী, রাজা, ফাল্গুনী এবং নৃত্যনাট্য চিত্রাঙ্গদা সবই

বসন্তের আবহমণ্ডলে উল্লসিত, শাপমোচনও তাই। যেন বর্ষার চেয়েও মনে হয় তাঁর নাট্যসাহিত্যে বসন্তের অভ্যর্থনা বেশি হয়েছে—ভারতীর বসন্ত ও বর্ষা প্রবন্ধের মতই বলতে ইচ্ছা আগে যে বসন্তে বহির্জগৎ গৃহস্থার উদঘাটন করে কবিকে নিমন্ত্রণ করে নিয়ে গেছে। এ ছাড়াও বসন্ত গীতনাট্য (১৩২২), মহা কাব্য (১৩৩৬), নবীন গীতনাট্য (১৩৩৭) এই বসন্তেরই জগগাথা। মহা কাব্য প্রসঙ্গে একটি পত্রে কবি লিখেছিলেন—

“পুরবী ও মহার মাঝখানে আব একদল কবিতা আছে—সেগুলি অগ্ন জাতের। তাদের মধ্যে নটরাজ ও ঋতুরঙ্গই প্রধান। নৃত্যাভিনয়ের উপলক্ষ নিয়ে এগুলি রচিত হয়েছিল, কিন্তু এরাও স্বভাবতই উল্লসকে অতিক্রম করেছে। আর কোনোখানেই শান্তিনিকেতনের মত ঋতুব লীলারঙ্গ দেখিনি—তারই সঙ্গে মানবভাষার উন্নয়নপ্রত্যয়ের কিছুকাল থেকে আমার চলছে। তার রীতিমত স্রু হয়েছে শারদোৎসবে—তারপরে ঋতুগীতিও প্রবাহ বেয়ে এনে পড়েছিল ঋতুরঙ্গে। বিষয় এক তবু প্রভেদ যথেষ্ট।” ৪

রাজা ও ফাস্তনী এই দুই নাটকে বসন্তের তত্ত্বকপটি যথাস্থানে ব্যাখ্যা করা হয়েছে। দুই ক্ষেত্রেই বসন্ত কবির চোখে যৌবনের প্রতীক। যে যৌবন বাইরে রিক্ত, অন্তরে ঐশ্বর্যপূর্ণ। চিত্রাঙ্গদা মদনের কাছ-থেকে ধার-করা যৌবনে অর্জুনকে বিভ্রান্তবিভোল করলেও শেষ পর্যন্ত যে যৌবনে উভয়ের সার্থক প্রেমমিলন ঘটল সেখানে যৌবনের ছদ্মবেশ ছিল না। রাজা নাটক এক দিক দিয়ে বসন্তোৎসবই—‘আজি দখিন দুয়ার খোলা’ বসন্তের এই উল্লসিত সংগীত এই নাটকের ধ্রুবপদ। কিন্তু সে বসন্ত বাহিরের উন্নয়নসাধক সার্থক নয়। একদিকে তাঁর রাজবেশ—নব জামলশোভন রথে, বকুল-বিছানো পথে তাঁর আগমন, মুখে তাঁর পিয়ালরেণু, উতলা উত্তরীয় আকাশে লুপ্তিত। অগ্নাদিকে তিনি রিক্ত সন্ন্যাসী—কোটা-ফুলের পাশে যেমন ঝরা-ফুলের খেলা। এই যে বসন্ত তারই গান ঠাকুরদার লোকায়ত স্বরে—

আমার প্রভুর পায়ের তলে শুধুই কি রে মাগিক জলে
চরণে তার লুটিয়ে কাদে লক্ষ মাটির ঢেলা।

আমার গুরুর আসন কাছে সুবোধ ছেলে কজন আছে
অবোধ জনে কোল দিয়েছেন তাই আমি তাঁর ঢেলা।

ফাস্তনী নাটকের বসন্ত কবির বহুদিনকার ভুলে-যাওয়া যৌবনের প্রতীকিত

রূপ মাত্র, জরামৃত্যুর আক্রমণ যাকে মারতে পারে না। কাস্তুরীর আলোচনা: প্রসঙ্গে কবি এই ভাবটি ব্যাখ্যা করে লিখেছিলেন—

‘বিশ্বপ্রকৃতির মধ্যে প্রতি কাস্তুরে চিরপুরাতন এই যে চিরনূতন হয়ে জন্মাচ্ছে, মানুষ-প্রকৃতির মধ্যেও পুরাতনের সেই লীলা চলছে। প্রাণশক্তিই মৃত্যুর ভিতর দিয়ে আপনাকে বারেবারে নূতন করে উপলব্ধি করছে। যা চিরকালই আছে তাকে কালে কালে হারিয়ে হারিয়ে না যদি পাওয়া যায় তবে তার উপলব্ধিই থাকে না।’

বসন্ত পালাগানেও বসন্তের বক্তব্য যেন রাজা ও কাস্তুরীর যুগলবন্ধ। এখানে বসন্ত ঋতুরাজ, ঐশ্বর্যে পূর্ণ হলেও বিজয়াদিত্যের মত তিনি নিঃস্ব নিঃসঙ্গল বেশে রাজ্যপরিদর্শনে যাত্রা করেন। মূর্তিমান পুরাতনই চিরনূতন। কবি এই পালায় রাজাকে বলেছেন—

“আমাদের ঋতুরাজের যে গাঘের কাপড়খানা আছে তার এক পিঠে নূতন, এক পিঠে পুরাতন। যখন উলটে পরেন তখন দেখি শুকনো পাতা, ঝরা ফুল; আবার যখন পালটে নেন, তখন সকালবেলার মল্লিকা, সন্ধ্যাবেলার মালতী, তখন ফাগুনের আম্রমঞ্জরী, চৈত্রের কনকচাঁপা। উনি একই মানুষ, নূতন-পুরাতনের মধ্যে দিয়ে লুকোচুরি করে বেড়াচ্ছেন।”

এই নাটকে পাত্রপাত্রী বসন্তের ফুলফল বনভূমি, রাজা কবি সভাসদবৃন্দ দর্শক মাত্র, আর কবিই কেবল ঋতুনাট্যের প্রযোজক ও সূত্রধর। বসন্ত পর্যায়ে গীতবিতানের বিখ্যাত গানগুলি এই নাটকে প্রাকৃত কুশীলবদের কণ্ঠে স্থাপিত। যেমন ‘বাকি আমি রাখব না’ বনভূমির গান, ‘ফল ফলাবার আশা’ আম্রকুঞ্জের, ‘সে কি ভাবে গোপন হবে’ মাধবীর, ‘কে দেবে চাঁদ’ নদীর গান ইত্যাদি। নবীনেও বসন্তের একাধিক গান আছে। তবে নবীন ঠিক নাটক নয়, কারণ এর পশ্চভাগ আবৃত্তির উপযোগী, সংলাপ নেই। নবীন পালাগানের গানগুলি যথাক্রমে—বাসন্তী হে ভুবনমোহিনী, স্বরের গুরু দাও গো স্বরের দীক্ষা, তুমি স্বন্দর যৌবনধন, আন গো তোরা কার কী আছে, ফাগুন তোমার হাওয়ায় হাওয়ায়, গানের ডালি ভরে দে গো, নিবিড় অমা-তিমির হতে, ওরে গৃহবাসী খোল দ্বার খোল, আমি সকল নিয়ে বসে আছি, হে মাধবী দ্বিধা কেন, তুমি কোন ভাঙনের পথে এলে, ওরা অকারণে চঞ্চল, মোর পথিকেরে বুঝি এনেছ, ফাগুনের নবীন আনন্দে, কেন ধরে রাখা, চলে যায় মরি হয়, বসন্তে বসন্তে তোমার কবিরে দাও ডাক, যখন মল্লিকাবনে প্রথম ধরেছে কলি, ঝরা পাতা

গো, কখন দিলে পরায়ে, ক্লান্ত যখন আশ্রয়কালি কাল, ভূমি কিছু দিয়ে যাও,
বাজে করুণ সুরে। নবীন পালাগানের সূচনা হয়েছে ভুবনমোহিনী বাসন্তীর
আহ্বান-গীতের দ্বারা—বার অনন্ত মাধুরীকে অবিস্মরণীয় অনির্বচনীয় সুরে কবি
দিকপ্রান্তে বনবনান্তে, শ্রামপ্রান্তরে আশ্রয়হারা সর্বোবরতীরে মলয়বাতাসে
নীলাকাশে, নদীতীরে, নগরে গ্রামে, মধুমদমোদিত হৃদয়ে হৃদয়ে ছড়িয়ে
দিয়েছেন। নবীন পালায় বসন্তের রঙ্গনটীদের ডাক দিয়েছেন কবি—

“যে রসরাজের নিমন্ত্রণে এসেছ— তাঁর প্রসন্নতা যেমন আজ নেমেছে
আমাদের নিকটে ওই অন্তঃস্থিত গন্ধরাজ-মুকুলের প্রচ্ছন্ন গন্ধরেণুতে, তেমনি
নাথুক তোমাদের কর্ণে, তোমাদের দেহলতার নিকটনটনোৎসাহে।” কবি
বলেছেন—“চিরপুরাতনী ধরণী চিরপুরাতন নবীনের দিকে তাকিয়ে বলছে,
লাখ লাখ যুগ হিয়ে হিয়ে রাখতু তবু হিয়া জুড়ন না গেল।” সেই নিত্যনন্দিত
সহজশোভন নবীনের উদ্দেশে আত্মনিবেদনের গান ‘আন গো তোরা কার কী
আছে আন।’ নটরাজ পালায় বসন্তবন্দনায কবির লেখনী ধৈর্যহারা হয়ে
উঠেছে, তাঁর দিনের সকল নিমেষ যেন এই অশেষের ধনে পূর্ণ। বসন্ত সুন্দর,
বসন্ত নটরাজ, বসন্ত উমাপতি মহাদেব, বসন্ত নন্দনে আনন্দ। সে বসন্তকে
কে বন্দী করবে মর্তের যুগ্মস্থলে? সে বন্ধন তাঁর দোলরজ্জু হয়ে ওঠে, স্বর্গমর্ত
দোলে ছন্দভরে, সেই দোলে কখনো মিলনচঞ্চলতা, কখনো বিরহব্যথা।
সেই দোলের গানেই নটরাজ পালায় অবসান—

আনো গো আনো ভরিয়া ডালি করবীমালা লয়ে
আনো গো আনো সাজিয়ে খালি কোমল কিশলয়ে।
এসো গো গীতবসনে সাজি কোলেতে বীণা উঠুক বাজি,
ধ্যানেতে আর গানেতে আজি যামিনী যাক বয়ে।
এসো গো এসো দোলবিলাসী বাগীতে মোর দোলো
ছন্দে মোর চকিতে আসি মাতিয়ে তারে তোলো।
অনেক দিন বুকের কাছে রসের স্রোত থমকি আছে,
নাচিবে আজি তোমার কাছে সময় তারি হল।

গীতবিতানে বসন্তের গীতসংখ্যা ২৬টি, তার মধ্যে অধিকাংশ গানই
রাজা অরুণরতন, শাপজোচন, কাস্তনী, বসন্ত, নটরাজ পালা ও নবীনের
গান। বসন্ত পর্যায়ের বাইরে অগ্রাচ্ছ পর্যায়ক্রমে বসন্ত-প্রসঙ্গের গীতসংখ্যাও

প্রস্তুত। বসন্তের নৈসর্গিক শোভার পটে প্রেমের যেমন পরিণাম, তেমন আর কোনো ঋতুতে নব। তাই প্রেম পর্যায়ের অসংখ্য গানেও বসন্তের পশ্চাদ্ভূমি খুঁজে পাই আমরা, সমস্ত ইন্দ্রিয় দিয়ে অনুভব করি সেখানে বসন্তকে। বিচিত্র এবং পূজ্য পর্যায়েও বসন্তঘটিত গানের অভাব নেই। কারণ বসন্তে যখন ধরার চিস্তা উতলা হয় তখন যে সৌন্দর্যস্বরূপ নন্দনকানন থেকে ঝলিত হয়ে এই পৃথিবীর বুকে নেমে আসে সে তো কবির পূজারও বাতাবরণ। যে-সুন্দরকে কবি বরণ করতে চান সে সুন্দর ফাস্তন হয়েই কবির পরানের পাশে আসে, স্বধারসধারে অঞ্জলি ভরে দেয়।

বসন্ত পর্যায়ের গানগুলি প্রায়ই প্রেমের স্বগন্ধে সুবাসিত। আর সেখানেও বিরহের দীর্ঘশ্বাসই প্রবল। রোদনভরা বসন্তের রূপের সঙ্গে উৎসবসংগীতগুলিকেও তিনি ঋতুর গান রূপে নির্দিষ্ট করেছেন। ‘কার যেন এই মনের বেদনা’ গানটি এই অতীতস্মৃতির বিষণ্ণ বেদনায় ভারাক্রান্ত। তাছাড়া ‘এবেলা ডাক পড়েছে কোনখানে’, ‘মন যে বলে চিনি চিনি’, ‘বেদনা কী ভাষায় রে’, ‘আজি গন্ধবিধুর সমীরণে’, ‘অনেক দিনের মাছুষ যেন এলে কে’, ‘পূর্বাচলের পানে তাকাই অস্তাচলের ধারে আসি’, ‘নীল দিগন্তে ওই ফুলের আশুন লাগল’, ‘ফাগুনের পূর্ণিমা এল কার লিপি হাতে’, ‘এক ফাগুনের গান সে আমার’, ‘চনা ফুলের গন্ধস্রোতে ফাগুন রাতের অন্ধকারে’, ‘সেই তো বসন্ত ফিরে এল’, ‘মম অন্তর উদাসে’—বসন্ত পর্যায়ের এই গানগুলি উৎসবের মধুছন্দা বাঁশির অন্তরালে একটি ভূষিত স্মৃতিকাতর প্রাণের আতুর আর্তনাদ বহন করে নিয়ে চলেছে। বর্ষা ও বসন্তের মধ্য দিয়েই রবীন্দ্রনাথের ঋতুসংগীতগুলি যথার্থ পূর্ণতা পেয়েছে। বর্ষার গানে একদিকে যেমন বহির্বৃনিসর্গের প্রগল্ভ মন্ততা ও অন্তরলোকের নিঃসঙ্গ স্মৃতিভারাকুলতা, তেমনি বসন্তের গানেও। সেখানেও ঋতুর নিয়ন্ত্রণে চিরযৌবনের আতিথেয়তা, বাইরের প্রলাপিত উৎসব, কিন্তু নিভৃত অন্তঃপুবে একটি প্রবাসী বিরহীর উর্ধ্ববাহ ত্রন্দন—

হে সখা, বারতা পেয়েছি মনে মনে তব নিশ্বাসপরশনে,

এসেছ অদেখা বন্ধু দক্ষিণ সমীরণে।

কেন বঞ্চনা কর মোবে, কেন বাঁধো অদৃশ্য ডোরে—

দেখা দাও দেখা দাও দেহ মন ভরে মম নিকুঞ্জবনে।

গীতবিতানের তৃতীয় খণ্ডে প্রেম ও প্রকৃতি পর্বায়ে সংকলিত অনেকগুলি গান ঋতুসংগীতের আলোচনায় অন্তর্নিহিত থেকে গেছে। এর মধ্যে অনেকগুলি গান অবশ্য পূর্বরচিত কোনো গানের পাঠাস্তর—যেগুলি নাট্য-প্রযোজনে বা স্বল্প কোনো কারণে কবিকর্তৃক পরিবর্তিত হয়েছিল। যেমন বসন্তের গান ‘চরণরেখা তব যে পথে দিলে লেখি’—এটিকে পাঠ বদলে কবি নটরাজ পালায় শরতের গানে পরিণত করেছিলেন। তৃতীয় খণ্ডে বর্ষা-ঋতুর সঙ্গে বিজড়িত কয়েকটি গান পাই—যদি ভরিয়া লইবে কুন্ড, কালো মেঘের ঘটা ঘনায়, ওরা স্বকারণে চঞ্চল (বসন্তের স্থপরিচিত গান খানির কথা পরিবর্তন করে বর্ষার গানে পরিণত), মনে হল যেন পেরিয়ে এলেম (স্থপরিচিত গানের পাঠাস্তর), জানি জানি এসেছ এপথে (পাঠাস্তর), কী বেদনা মোর জানো, আমার কী বেদনা সে কি জানো (পাঠাস্তর ও সুরাস্তরসহ দুটি গানই অনগ্রসর হয়েছে), যবে রিমিকি রিমিকি ঝরে ভাদরের ধারা, এসো এসো গুণো শ্রামছায়াধন দিন, শ্রাবণের বারিধারা ঝরিছে বিরামহারা এবং আমার হারিয়ে-যাওয়া দিন। এগুলির অধিকাংশ জীবনশেষের প্রদীপশিখার আলো—শেষ বয়সের বর্ষামঙ্গল উপলক্ষে রচিত। বর্ষার স্মৃতিবেদনাই এদের চরম পরিচয়। ইতিপূর্বে আলোচিত শেষ বয়সের যে বর্ষাগীতগুলি লানাই কাব্যের পাঠভেদরূপে গীতবিতানে আছে, কবির অতীতচ্যারিত্য উদাহরণ হিসাবে সেই বহু-আলোচিত গানগুলি জাহ্নবারি বা ডিসেম্বরে রচিত দেখা যায়, যখন শান্তিনিকেতনের আকাশে মেঘের রেখামাত্র ছিল না। অথচ কোন দূরকালের ঝুটিধারার ব্যথিত স্মৃতি বহন করে দারুণ শীতের দিনে প্রৌঢ় কবির নিঃসঙ্গ পাংগু প্রহরগুলি বর্ষণোন্মুখ বেদনায় ভরিয়ে তুলেছিল। ১৩৪৬ সালের চৈত্রদিনের এক দিনান্তবেলায় তাই কবি লিখেছিলেন—

আজি কোন স্বরে বাধিব দিন-অবসান-বেলারে

দীর্ঘ ধূসর অবকাশে সঙ্গীজনবিহীন শূণ্য ভবনে।

দিনাবসান-বেলার সেই নির্জনধূসর অবকাশ শেষবিরহের স্বরে ভুরিয়ে তুলেছিলেন কবি, যে বিরহ কোন বিশ্বতপ্রায় শ্রাবণের ধারাবর্ষণে সিক্ত। ২০শে ভাদ্র ১৩৪৭ তারিখে লেখা এই গানখানি যেমন—

প্রাণের বারিধারা ঝরিছে বিরামহারা ।
 বিজ্ঞান শূন্যপানে চেয়ে থাকি একাকী ।
 দূর দিবসের তটে মনের আধার পটে
 অতীতের অনিখিত লিপিকানি লেখা কি ।
 বিহ্বল মেঘে মেঘে গোপন বহিবেগে
 বহি আনে বিশ্বত বেদনার রেখা কি ।
 যে ফিরে মালতীবনে সুরভিত সমীরণে
 অন্তঃসাগরতীরে পাব তার দেখা কি ।

সমাপ্তিবাক্যটি কী করুণ প্রত্যাশায়, কী বিষন্ন বিশ্বাসে বিদাষণের যাত্রীকে দোলারিত করে তুলেছে ! মৃত্যুর মাত্র কয়েক মাস আগে, অন্তঃসাগরের শেষ মুহূর্তে, গোখলির কান্নাকাতির আকাশের শিরে ঐ একটি স্মৃতির নিঃসঙ্গ তারা দেখতে দেখতে কম্পিত অঙ্গুলি প্রহরণগণনার অক্ষমালায় নীরব হয়ে এসেছে—

আমার হারিয়ে-যাওয়া দিন
 আর কি খুঁজে পাব তারে
 বাদল-দিনের আকাশ-পারে—

ছায়ায় হল লীন ।

কোন্ করুণ মুখের ছবি
 পুবেন হাওয়ায় মেলে দিল
 সজল ভৈরবী ।

এই গহন বনচ্ছায়া
 অনেক কালের স্তব্ধবাণী
 কাহার অপেক্ষায়

আছে বচনহীন । (১১ ফেব্রুয়ারি ১৯৪১ । বিকাল)

তৃতীয় খণ্ডের প্রকৃতিবিষয়ক গানগুলির মধ্যে তরুণ প্রাণের অরুণ আকাশ নিশির ছলোছলো (বলাকার একটি কবিতায় সংগীতরূপ হিসাবে পূর্ববর্তী এক অধ্যায়ে আলোচিত), জলে-ডোবা চিকন শ্রাবল (গানটি ৩১ আষাঢ় ১৩২৯ তারিখে রচিত) দুটি গানকে শরৎ পর্যায়ে ফেলা যায় । অন্যান্য গানগুলি বসন্তের—এ কী হরষ হেরি কাননে, তুই রে বসন্ত সমীরণ, দুজনে দেখা হল মধু-মামিনী রে (সবগুলি রবিচ্ছায়ার গান), জীবনে এ কি প্রথম বসন্ত এল

(মায়ার খেলার গান), স্বপনলোকের বিদেশিনী (অনেক দিনের মনের মাহুয় গানের পাঠাস্তর), হৃদয় আমার ঐ বৃথি তোর ফাঁস্তুনী ডেউ আসে, ওরে বকুল পারুল (দুটিই পাঠাস্তর), অবেলায় যদি এসেছ আমার বনে (প্রবাহিনী ১৩৩২ অগ্রহায়ণ), আষ তোরা আয় আয় গো (১৩৩৮ বৈশাখ), ভয় নেই রে তোদের নেই রে ভয় (ফেব্রুয়ারি ১৯৩৩), আমরা ঝরে-পড়া ফুলদল (দোল-পূর্ণিমা ১৩৪৩) এবং নির্জনরাতে নিঃশব্দ চরণপাতে কেন এলে।

ঋতুসংগীতগুলি রবীন্দ্রনাথের সংগীতশৃষ্টির যে মুগ্ধ বিস্ময়, নিবিড় আনন্দ-বেদনা, রোমাঞ্চিত মর্ত্তপ্রেম, জীবনধারণের আতপ্ত অতৃপ্তিতে সিঞ্চিত, কোনো ভাঞ্চে বা সমালোচনায় তার অণুও সঞ্চারিত হতে পারে না। সে মহাজীবনের মধুকোষ থেকে ক্ষরিত মকরন্দে আমাদের অস্বাচ্ছন্দ্যমানতা চিরসংযুক্ত থাকবে। ভাষায় কে তাকে প্রকাশ করতে পারে? যিনি গেয়েছিলেন—

সাক্ষ যবে হবে ধরার পালা

যেন আমার গানের শেষে ধামতে পারি শমে এসে,

ছয়টি ঋতুর ফুলে ফলে ভরতে পারি ডালা।

এই জীবনের আলোকেতে পারি তোমায় দেখে যেতে,

পরিয়ে যেতে পারি তোমায় আমার গলার মালা—

সাক্ষ যবে হবে ধরার পালা।

কে তাঁর সেই ঋতুর ডালির পরিমাপ করবে? সে সৌরপরিক্রমাষ কি আমাদের অধিকার আছে?

১। রবীন্দ্রসংগীত—বিনোদনাথ ঠাকুর; বিনোদরচনাবলী

২। গানের হৃদয়—ডঃ অরবিন্দ গোস্বামী; হৃদয়মা রবীন্দ্রশতবার্ষিকী সংখ্যা

৩। রবীন্দ্রসংগীত—বিনোদনাথ ঠাকুর; বিনোদরচনাবলী

৪। মহরার গ্রন্থপরিচয়, রবীন্দ্ররচনাবলী ১৫শ খণ্ড

৫। কান্দনীর গ্রন্থপরিচয়—রবীন্দ্ররচনাবলী ১২শ খণ্ড

রবীন্দ্রসংগীতে প্রেম পর্ষায়

১

রবীন্দ্রনাথের কবিজীবনে মানব ও দেবতা যেমন অঙ্গাঙ্গীভাবে সম্পৃক্ত, তেমনি তাঁর সংগীতেও দেবতা ও মানব প্রায়শ এক চৈতন্যভূমিতে মিলিত হয়েছে। তাঁর গানের মধ্যে দিনে দিনে সঞ্চিত হয়েছে আলোকের প্রকাশ ও ভালোবাসার অমৃত, সৃষ্টির প্রথম ও শেষ রহস্য। দেবলোক থেকে মানবলোকে, আকাশে জ্যোতির্ময় পুরুষ আর মনের মাহুসে, কবির অন্তরতম আনন্দে যে পূজা মন্দিরের বাহিরে সমাপ্ত হয়েছে, পত্রপুটের পনেরো সংখ্যক কবিতায় তার স্বীকৃতি আছে। সংগীতসৃষ্টির প্রাথমিক লগ্ন থেকেই দেখতে পাই এই দুই চেতনা তাঁর গানে গভীরভাবে আচ্ছন্ন হয়ে আছে। একদিকে ঠাকুর পরিবারের অভ্যস্ত ধর্মবোধ, ব্রহ্মজ্ঞান, ব্রাহ্মসমাজের নিয়মিত উৎসব-অনুষ্ঠানের প্রেরণায় কবি একের পর এক ধর্মসংগীত লিখে চলেছেন, অল্পদিকে তাঁর নিভৃত শিল্পীমানসে হৃদয়বৃত্তির সূক্ষ্মতম তরঙ্গাঘাত সুর হয়ে ঝংকৃত হয়েছে, গানরূপে উৎসারিত হয়েছে। রবীন্দ্রনাথের কবিজীবনের প্রথম পর্ষায়ে লিখিত ধর্মগীতগুলিতে অপরিণত চিন্তের যে ঈশ্বরসচেতনতা অভিব্যক্ত হয়েছে, তার মধ্যে বিস্তৃত সারস্বত প্রেরণা অপেক্ষা পরোক্ষ প্রভাব ও কোঁতলই বেশি। কিন্তু কিশোর ও অপরিণত যৌবনকালের প্রেমসংগীত-গুলিতেই তাঁর কবিজীবনের যথার্থ আত্মপ্রকাশ ঘটেছে। এই সব প্রেম-সংগীতের পটভূমিকারূপে কবির প্রথম জীবনের কাব্যগুলির আলোচনাও অপরিহার্য হয়ে পড়ে। কবিকাহিনী (১৮৭৮ নভেম্বর) বনফুল (১৮৮০ মার্চ), ভগ্নহৃদয় (১৮৮১ জুন), কদ্রুচণ্ড (১৮৮১ জুন), মায়াব খেলা (১৮৮৮) প্রভৃতি নাট্যসৃষ্টিগুলির বিষয়বস্তু নরনারীর অশ্রুট ভাবোদ্বেল হৃদয়রক্তরাগ। তাছাড়া সঙ্ঘাসংগীত (১৮৮২), প্রভাতসংগীত (১৮৮৩), শৈশবসংগীত (১৮৮৪), কড়ি ও কোমল (১৮৮৬) এবং মানসী (১৮৯০) কাব্যের অধিকাংশ কবিতাই প্রেমের। বনফুল কাব্য কবির নিতান্ত বয়ঃসন্ধিকালের অল্পচিকীর্ষ রচনা, কিন্তু এর বিষয়বস্তুও প্রেম—যে প্রেম হৃদয়অরণ্যে পথভ্রষ্ট, সামাজিক বিবাহবন্ধন সঙ্কেত পাণ্ডেভেদে স্থানান্তরিত, নির্বাক দুঃখে দুঃসহ, সংশয়ে জটিল। অশ্রুট নব-যৌবনের অনির্দেশ্য বেদনায় মলীবর্ণ এই নাট্যলেখের প্রেরণা কবি কোথা থেকে

সংগ্রহ করলেন? ১২৮৩ সালের কার্তিক মাসে মাত্র ১৫ বৎসর বয়সে জ্ঞানাক্ষর পত্রিকায় গ্রন্থসমালোচনা প্রসঙ্গে কবি লিখেছিলেন—

“গীতিকাব্য আমরা নিজের অজ্ঞ রচনা করি। যখন প্রেম ককণা ভক্তি প্রভৃতি বৃত্তিসকল হৃদয়ের গূঢ় উৎস হইতে উৎসারিত হয়, তখন আমরা হৃদয়ের ভার লাঘব করিয়া তাহা গীতিকাব্যরূপ স্রোতে ঢালিয়া দিই...”

রবীন্দ্রনাথের প্রথম জীবনের কাব্য, বিশেষ করে প্রেমসংগীতগুলির আলোচনাপ্রসঙ্গে এই উক্তিটি অগাধারণ মূল্যবান সন্দেহ নেই। এই মন্তব্যের আলোকেই রবিচ্ছায়া নামক কবির প্রথম গীতসংকলনের প্রণয়-সংগীতগুলি নূতন তাৎপর্যে উদ্ভাসিত হষে ওঠে। তাঁর গাথা নাট্যগুলির প্রণয়সমস্তা, পাত্রপাত্রীর অব্যক্ত প্রেমবেদনা, ককণা বৈরাগ্য অমুরাগ প্রভৃতি বৃত্তিগুলির বহিঃপ্রকাশও ঐ সকল ক্ষেত্রে তাদের কণ্ঠের ক্ষুদ্র গানগুলির মধ্য দিয়ে অধিকতর সার্থকভাবে ফুটে উঠেছে। তাই বনফুল কাব্যে কমলার কণ্ঠে শুনি—

লভেছি জনম করিতে বোদন

বোদন করিব জীবন ভরে।

সংসারানভিজ্ঞা বিবাহিতা কমলা ভালবেসেছিল স্বামীর বন্ধু নীরদকে। সেই নিষিদ্ধ প্রেমের দুর্বহ অমুভূতি তার গীতিকবিতায় ভারলাঘবের স্রোতে প্রবাহিত হয়েছে—‘জেনেছি হাং রে ভালোবাসিলে কেমন হৃদয়ে আগুন জলে’ এবং

এইটুকু জানি শুধু এইটুকু জানি

দেখিবারে আঁখি মোর ভালবাসে যারে

শুনিতে বাসি গো ভাল যার স্নেহাবানী

শুনিব তাহার কথা দেখিব তাহারে।

কবিকাহিনী গাথাকাব্যের নাসক কবি, তাঁর প্রেমপাত্রী নলিনী। নলিনীর সঙ্গে কবির তখনই পরিচয় ঘটেছে যখন প্রকৃতিলালিত গৌন্দর্ঘ্যমুগ্ধ কবি এক মানবী প্রেমের অনির্দেশ্য অভাবে বিহ্বল উন্নয়ন—

এখনও বুকের মাঝে রয়েছে দারুণ শূন্য

সে শূন্য কি এ জনমে পূরিয়ে না আর?

মনের মন্দির-মাঝে প্রতিমা নাহিক যেন

শুধু এ আঁধার গৃহ রয়েছে পড়িয়া।

তবু কবি ও নলিনীর প্রণয়নিবেদন বিহীন অনায়াস হয়নি। অজ্ঞারে অনির্বচনীয় বেদনা নিয়ে কবি বিশ্বম্রমণে নির্গত হয়েছে, কিন্তু ততোধিক

অশান্তিতে অন্তরে নালিনীর স্থিতি বহন করে মুগ্ধ নালিনীর কাছে প্রত্যাভর্জন করেছে। ভগ্নহৃদয় কাব্যেও একটি কবিচরিত্র আছে, সেখানেও মুরলার প্রেম উপেক্ষা করে দুঃখানী কবি শেষ পর্যন্ত আবার সেই প্রেমেরই আকর্ষণে মরণোন্মুখ মুরলার সম্মুখে উপস্থিত হয়েছে। মায়ার খেলার অমরও যখন শাস্তার প্রেম উপেক্ষা করে চলে গিয়েছিল, তখন মায়াকুমারীদের গান—

কেহ কারো মন বোঝে না, কাছে এসে চলে যায়।

এই সময় লেখা রুজুচণ্ড এবং ভগ্নহৃদয়ের মধ্যেও সেই অক্ষুটকোরক হৃদয়ের প্রেমাত্মভূতি প্রকাশ পেয়েছে। রুজুচণ্ডে চাঁদকবির সঙ্গে অমিয়ার প্রেম, ভগ্নহৃদয়ের কবির অন্ত মুরলার নীরব প্রেম—সবই প্রেমের এক ভাষাহীন অব্যক্ত বেদনা ও বিঘ্নিত সম্পর্কের পটে স্থাপিত।

১২২২ সালে প্রকাশিত রবিচ্ছায়া নামক গীতসংকলনে বিবিধ সংগীত শিরোনামায় কবির গীতসংখ্যা ছিল ১১৬ টি এবং সেগুলির অধিকাংশই প্রেমের গান। কবির ২৪ বৎসর বয়সে প্রকাশিত এই গীতসংকলনে তাঁর প্রথম বয়সের প্রেমাত্মভূতি এই গানগুলির আনন্দবিষাদের আখরে ধরা পড়েছে। ভূমিকায় কবি লিখেছিলেন—

“ইহার অনেক গানই বিন্দুত বাল্যকালের মুহূর্তস্থায়ী স্বপ্নঃখের সহিত দুই দণ্ড খেলা করিয়া কে কোথাও ঝরিয়া পড়িয়াছিল—সেই সকল শুকপত্র চারিদিক হইতে জড়ো করিয়া বইয়ের পাতার মধ্যে তাহাদিগকে স্থায়ী ভাবে রক্ষা করিলে গ্রন্থকার ছাড়া আর কাহারও তাহাতে কোনো আনন্দ নাই”।

কবির প্রথম বয়সের গাথানাট্যাগুলির যাবতীয় গান এবং বিলাত থেকে ফেরার পর ২৩ বৎসর বয়স পর্যন্ত রচিত গানগুলি সবই রবিচ্ছায়ায় সংকলিত হয়েছে। অধিকাংশ গানেই একটি বিকল নৈরাশ্র, অনির্দেশ্য বিষণ্ণতা, ব্যর্থ হৃদয়বেদনা বাসা বেঁধেছে। হাষ রে সেই ত বসন্ত ফিরে এল, যে ফুল ঝরে, কতবার ভেবেছিছ আপনা ভুলিয়া, দেখায়ে দে কোথা আছে একটু বিরল, কিছুই ত হল না, এ ভালবাসার যদি দিতে প্রতিদান, কেহ কারো মন বুঝে না, মন হতে প্রেম যেতেছে শুকায়ে, সহে না যাতনা, প্রমোদে ঢালিয়া দিছ মন, পুরানো সেই দিনের কথা, দুজনে দেখা হল মধুযামিনী রে—প্রভৃতি গানগুলি পাঠ করলেই দেখা যাবে এই শূন্যতা ও অজ্ঞেয় হতাশা সেইগুলিতে কী প্রবল। কবিকাহিনীর নায়ক কাছে থাকার সময় নালিনীর প্রেম অহুভব করেনি। কিন্তু দূরান্তে এসে তার কাছে নালিনীর প্রেম প্রকাশিত হল।

ভগ্নহৃদয় কাব্যেও দেখি মুরলীকে ত্যাগ করার সময় কবি জানত না মুরলী তাকেই ভালবেসেছে। মায়ার খেলায় অমর শাস্তার প্রেম উপেক্ষা করে চলে গিয়েছিল। রবিচ্ছায়ার এই গানটি স্মরণ করা যাক—

কতদিন একসাথে ছিলাম ঘুমঘোরে,
তবু জানিতাম নাকো ভালবাসি তোরে।
মনে আছে ছেলেবেলা কত যে খেলেছি খেলা,
কুসুম তুলেছি কত দুইটি আঁচল ভরে।
ছিলাম স্থখে যতদিন দুজনে বিরহহীন
তখন কি জানিতাম ভালবাসি তোরে।
অবশেষে এ কপাল ভাঙিল যখন,
ছেলেবেলাকার যত ফুরাল স্বপন,
লইয়া দলিত মন হইলাম প্রবাসী,
তখন জানিলাম সখি কত ভালবাসি।

ভগ্নহৃদয়ে এই গানটি কবি ও নলিনীর পুনর্বাস সাক্ষাৎকালে নলিনীর কণ্ঠে আছে। ভগ্নহৃদয় কবির বিলাতবাসকালে রচিত এবং দেশে ফিরে সমাপ্ত হয়। এই গানের অল্পভূতি তাঁর একাধিক নাটকে যেভাবে ঘুরে-ফিরে দেখা দিয়েছে, তাতে সংকোচে-সতর্কভরে প্রশ্ন করতে ইচ্ছে হয়, এর সঙ্গে কবির ব্যক্তিগত জীবনের কোনো অল্পভূতি কি জড়িত ছিল? এ কি কবির আত্মঅভিজ্ঞতার বাণীময় স্মরময় আত্মপ্রকাশ?

এই বয়সের প্রেম ও হৃদয়ানুরাগের স্মৃতি যে তাঁর কবিতা ও সংগীতে আছে, রবীন্দ্রজীবনীকার স্বয়ং সে কথাই উল্লেখ করেছেন। বিলাতযাত্রার পূর্বাঙ্কে মেজদাদার সঙ্গে আমেদাবাদ-বোম্বাই বাসকালে আন্নাতুরথের সঙ্গে কবির সাময়িক সম্পর্কের কথা কবিজীবনীপাঠকের অজ্ঞাত নয়। এই আন্নাতুরথ কবি দীর্ঘজীবন বহন করেছিলেন, একেবারে মৃত্যুপূর্ব ছেলেবেলা নামক স্মৃতিচরিত্রেও তার প্রমাণ আছে। আন্নাতুরথ নামকরণ করেছিলেন তিনি নলিনী। ঐ প্রিয় নাম তাঁর প্রথমবেলায় নাটকে-গাথায় বারবার আবির্ভূত। ছেলেবেলায় লিখেছেন কবি—

“ইচ্ছে করেছিলেম সেই নামটি আমার কবিতার ছন্দে জড়িয়ে দিতে।
বঁধে দিলুম সেটাকে কাব্যের গাঁথুনিতে; শুনলেন সেটা ভোরবেলাকার

ভৈরবী সুরে, বললেন, কবি, তোমার গান শুনে বোধ হয় আমার মরণদিনের থেকেও প্রাণ পেয়ে জেগে উঠতে পারি।” ১

তীর্থঙ্কর গ্রন্থে দিলীপকুমার রায়ের সঙ্গে আলোচনার কবি তাঁর এই প্রশংসা-সম্পর্কের আরও গভীর বিবরণ দিয়েছেন। ছেলেবেলায় অবিস্মরণীয় ভাষায় কবি লিখেছেন—

“আমাদের ঐ বটগাছটাতে কোনো কোনো বছরে হঠাৎ বিদেশী পাখি এসে বাসা বাঁধে। তাদের ডানার নাচ চিনে নিতে নিতেই দেখি তারা চলে গেছে। তারা অজানা সুর নিয়ে আসে দূরের বন থেকে। তেমনি জীবনযাত্রার মাঝে মাঝে জগতের অচেনা মহল থেকে আসে আপন-মানুষের দূতী, হৃদয়ের দখলের সীমানা বড়ো করে দিয়ে যায়। না ডাকতেই আসে, শেষকালে একদিন ডেকে আর পাওয়া যায় না। চলে যেতে যেতে বেঁচে-থাকার চাদরটার উপরে ফুলকাটা কাজের পাড বসিষে দেয়, বরাবরের মত দিন রাত্রির দাশ দিয়ে যায় বাড়িয়ে।” ২

এ অল্পভূতি যে প্রেমের তাতে কোনো সন্দেহ নেই। পরিণত বয়সে কবি গানে গেরোছিলেন ‘চলে যবে গেল তারই লাগিল হাওয়া’। আকাশপ্রদীপের ‘বধু’ কবিতায়, একদিন যার স্পর্শে রহস্তের তীব্রতায় হর্ষস্পৃষ্ট কবি তাকে জিজ্ঞাসা করেছিলেন, তুমিই কি সেই—

উত্তরে সে হেনেছিল চকিত বিদ্বাৎ,
ইঙ্গিতে জানায়েছিল, আমি তারই দূত,
সে রষেছে সব প্রত্যক্ষের পিছে,
নিত্য-কাল সে শুধু আসিছে।

কবির জীবনে কিশোর বয়স থেকে যারা প্রেমের প্রদীপ জালিয়ে গেছে, তাদের কবি আপন মানুষের দূতী, প্রত্যক্ষের পিছনে-থাকা চির-আগন্তুক বধুর দূত বলেছেন। শেষসপ্তক কাব্যের তেতাল্লিশ সংখ্যক কবিতায় কবি তাঁর কিশোর-যৌবন-সঙ্কিকালের প্রেমের উল্লেখ করে বলেছেন যে, তরুণযৌবনের বাউল যেদিন সুর বেঁধে নিয়েছিল আপন একতারাত্তে, ডেকে বেড়িয়েছিল নিকরদেশ মনের মানুষকে অনির্দেশ্য বেদনার খাপা সুরে—

তাই শুনে কোন কোন দিন বা
বৈকুণ্ঠে লক্ষ্মীর আসন টলেছিল,

তিনি পাঠিয়ে দিয়েছেন

তার কোনো কোনো দূতীকে

পলাশবনের রঙমাতাল ছায়াপথে

কাজ-ভোলানো সকাল-বিকালে ।

তখন কানে কানে যুহু গলায় তাদের কথা শুনেছি,

কিছু বুঝেছি কিছু বুঝিনি ।

দেখেছি কালো চোখের পশুরেখায়

জলের আভাস ;

দেখেছি কম্পিত অথরে নিম্নীলিত বাণীর

বেদনা ,

শুনেছি কণিত কঙ্কণে

চঞ্চল আগ্রহের চকিত ঝংকার ।

বৈকুণ্ঠলক্ষ্মীর সেই দূতীরা কবির অজ্ঞাতেই হয়ত বা তার জন্মদিবসের প্রথম
নিজাভঙ্গ উষা সন্তোষফুট বেলফুলের মালা রেখে গেছে, ভোরের স্বপ্নকে দিয়ে
গেছে বিহ্বল উন্নয়ন করে । স্বতরাং নলিনীর প্রভাবও কবির অল্পবয়সের গানে
কোথাও মুদ্রিত আছে তাতে সন্দেহ নেই । প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়
লিখেছেন—

“আমাদের সন্দেহ হয় শৈশবসংগীতের কয়েকটি কবিতা ও গানের মধ্যে এই
তরুণীর মর্মবেদনা কবির ভাষার রূপ পাইয়াছে । ‘ফুলের ধ্যান’ ‘অপ্সরা প্রেম’
কবিতা দুইটি এই বেদনাজারে নত । রবীন্দ্রনাথের ‘শুন নলিনী খোল গো
আখি’ গানটি ইহারই উদ্দেশে রচিত তাহা কবি তো স্বয়ং ইঙ্গিত করিয়া
গিয়াছেন । আর একটি গান এই তরুণীস্বরূপে রচিত বলিয়া আমাদের মনে হয়—

‘আমি স্বপনে রয়েছি ভোর সখী আমারে আগাগো না ।’

আমার দস্তানাচুরি সম্বন্ধে যে কোতুককাহিনী তীর্থকরে বর্ণিত আছে ইহা
‘তাহারই স্বরূপে রচিত বলিয়া অনুমান করা যাইতে পারে ।” ৩

২

“যে শিল্পরূপ যত সার্থক আর যত উন্নত, যেমন তার গুঢ় সূচনা না হলেই
নয় বিশেষ ব্যক্তিসত্তায়, তারও শেষও অবশ্য হওয়া চাই নির্বিশেষ বিশ্বসত্তায়
উদ্ভাসিত শিল্পজীবনে—তা সকল কালের সব মানুষের প্রাণস্পন্দনে সঙ্গীতবিত ।

পরিণামে তা নৈব্যক্তিক। শিল্পরূপের এই যে ব্যক্তিসত্তা-সম্বন্ধ নৈব্যক্তিকতা চরমে পৌছয় তা গানে, এ হয়ত না বললেও চলে। স্বতরাং রবীন্দ্রসংগীত-সৃষ্টির কল্পলোকে অনধিকার প্রবেশ করে ব্যক্তিজীবনের স্বেচ্ছা আমরা কোথায় খুঁজে পাব আর কেনই বা খুঁজতে যাব? হুনীল সাগরের ভ্রামল কিনারে পথে যেতে যেতে যে তুলনাহীনারে কবি দেখেছিলেন শুনতে পাই। তিনি কি সত্যি কেউ? অথচ তাঁরই মধ্যে ভূত ভবিষ্যৎ বর্তমানের কে আছে, কে বা নেই কে বলতে পারে? আকাশের সমস্ত আলোঅন্ধকার, পৃথিবীর আদিগন্ত ভ্রামলতা, নীলসিন্দুর উচ্ছল তরঙ্গ আর বাউল বাতাসের অশরীরী হিল্লোল—এসবই ঐ তুলনাহীনার কায়া ধরেনি যে এ কখনও হলণ করে বলা যাবে না। জীবনের বাস্তব অভিজ্ঞতার এমন যে স্বেচ্ছা থেকেও স্বেচ্ছাতর বিবর্তন, কল্পনাভীত রূপান্তর, তার কথা যদি মনে রাখি তবেই বুঝব রবীন্দ্রনাথের শেষ বয়সের গানগুলিতে কী আনন্দবেদনার কিংবা আনন্দায়িত বেদনার অভিব্যক্তি; তবু বুঝব না কে সে, যার হাত থেকে নিয়েছেন বাদল দিনের প্রথম কদম ফুল, যাকে মিনতি করেছেন বিজন ঘরের কোণে দীপশিখা জ্বলে দিয়ে যেতে, বারেবারেই যে এসেছে তবু আগেনি, যে প্রিয়ার ছায়া আকাশে আজ ভাগে হার হার! বৃষ্টি-সজল বিষল নিশ্বাসে হার হার! আসলে সে আগেনি কোনদিন জীবনে, আসবারও নয়। আপন আত্মার মধ্যে ধরে যখন যে-কোনো রহস্যময়ী অপরিচিতাকেই জিজ্ঞাসা করেছেন কবি, তুমিই কি সেই—

উত্তরে সে হেনেছিল চকিত বিদ্যাং;

ইঙ্গিতে জানাযেছিল, আমি তারই দূত।

সে রয়েছে সব প্রত্যকের পিছে,

নিত্যকাল সে শুধু আসিছে।” ৪

উদ্ভূত অজুহাদে যে অভিমত প্রকাশিত হয়েছে সাহিত্যে তা গ্রহণযোগ্য হলে রসসাহিত্য-আন্দোলনের কোঠা সংকীর্ণ হয়ে আসে। বরং এই মন্তব্যের মধ্যে এক জাতীয় অসহিষ্ণুতা আছে, স্পর্শকাতরতা নামেও তাকে অভিহিত করা যায়। শিল্পরূপের গূঢ়ত্বচর্চা বিশেষ ব্যক্তিসত্তার এবং পরিণাম নির্বিশেষ বিশ্বসত্তার একথা সর্বদা স্বীকার্য হলেও সমালোচনা, জীবন-বিশ্লেষণ, বিচার ও আন্দোলনের পদ্ধতি কখনই নৈব্যক্তিক সৃষ্টির মধ্যে সীমাবদ্ধ থাকে না, গভীর গূঢ়ত্ব থেকে সেই উৎসারণ তার মর্মে পৌছতে চায়। রবীন্দ্রনাথের সংগীত-সম্পর্কেও এ সত্য বিশেষভাবেই প্রযোজ্য। সে বিশ্লেষণে সংগীতের মার্ধ

ব্যাহত হয় না, রবীন্দ্রনাথের ব্যক্তিগত। আহত হয় না, বরং জীবনের আলোকে কাব্য আরও রমণীয় হয়ে দেখা দেয়। রবীন্দ্রনাথের কবিতার বা গানের প্রগল্ভ্য উদ্ভৃতি দিয়ে জীবনধর্মী কাব্য-বিচারের পদ্ধতি অস্বীকার করা যায়, কিন্তু সৌভাগ্যবশত রবীন্দ্রনাথ তাঁর কোনো মনোভাব কোনো অল্পভূতিই গোপন রাখেননি। শেষ সপ্তকের পূর্বকথিত তেতাল্লিশ সংখ্যক কবিতার কবি তাঁর কিশোর বয়সের প্রেমের স্মৃতির উল্লেখ করে বৈকুণ্ঠের লক্ষ্মীপ্রেমিত দ্বিতীয় কথা বলেছিলেন। ঐ কবিতারই অগ্নি স্থানে কবি তাঁর পরিণত জীবনের অগ্নি এক প্রেমস্মৃতির উল্লেখ করেছেন কী অকুণ্ঠিত অনাবৃত বাকবদ্ধে! অবসাদের অপরাহ্নে কবি অপ্রত্যাশিতভাবে অমরাবতীর মর্তপ্রতিমার দেখা পেয়েছেন বলে জানিয়েছেন, সেবাকৈ যারা স্মরণ করেছে, তপঃকান্তের অগ্নি যারা স্মরণ পাত্র এনেছে। কবির নির্বাণমুখ প্রদীপে তারা জালিয়ে গেছে শিখা, শিখিলীভূত বীণার তারে স্বর তুলে দিয়েছে—

তাদের পরশমণির ছোঁওয়া

আজো আছে

আমরা গানে আমার বাণীতে।

অর্থাৎ জীবনে কোনো ভালোবাসাকেই অবহেলা করেননি কবি, বলেছেন ‘আমি রাখবো গোঁথে তারে রক্তমণির হারে’। রবিচ্ছান্নার ‘ভাল যদি ভাল সখি কী দিব তোমারে আর’ গানে বলেছিলেন,

তা হলে এ হৃদিধামে তোমারি তোমারি নামে

বাজিবে মধুর স্বরে মরমবীণার তার।

যা-কিছু গাহিব গান ধনিবে তোমারি নাম—

কী আছে কবির বল, কী তোমারে দিব আর।

ছবি কবিতার ‘নাহি জানে কেহ নাহি জানে/তব স্বর বাজে মোর প্রাণে’ এরই প্রতিধ্বনি। আবার যাত্রী গ্রন্থ থেকে কবির বেদনাময়ী ভাষায় আর এক আত্মস্বীকৃতি স্মরণ করতে পারি, যা সন্ধ্যার আকাশপটে ফুটে-ওঠা তারার মত—

“কিশোর বয়সে যারা আমাকে কাঁদিয়েছিল হাসিয়েছিল, আমার কাছ থেকে আমার গান লুণ্ঠ করে নিয়ে ছড়িয়ে ফেলেছিল, আমার মনের কৃতজ্ঞতা তাদের দিকে ছুটল।...তারা দেখা দিয়েছে কেউ বা বনের ছায়ায়, কেউ বা নদীর ধারে কেউ বা স্বপ্নের কোণে, কেউ বা পথের বাকি। তারা স্বামী কীর্তি

রাখবার দল নয়, ক্ষমতার ক্ষয়বৃদ্ধি নিয়ে তাদের ভাবনাই নেই, ... তাদের দিকে মুখ ফিরিয়ে বললুম, আমার জীবনে যাতে সত্যিকার কসল ফলিয়েছে সেই আলোর সেই উত্তাপের দূত তোমরাই। প্রণাম তোমাদের। তোমাদের অনেকেই এগেছিল ক্ষণকালের জন্য, আধো-স্বপ্ন আধো-জাগার ভোরবেলায় শুকতারার মত, প্রভাত না হতেই অন্ত গেল। মধ্যাহ্নে মনে হল তারা তুচ্ছ ; বোধ হল তাদের ভুলেই গেছি। তারপরে সন্ধ্যার অন্ধকারে যখন নক্ষত্রলোক সমস্ত আকাশ জুড়ে আমার মুখের দিকে চাইল তখন জানলুম সেই ক্ষণিকা তো ক্ষণিকা নয়, তারাই চিরকালের। ভোরের স্বপ্নে বা সন্ধ্যাবেলায় স্বপ্নাবেশে জানতে-না-জানতে তারা যার কপালে একটুখানি আলোর টিপ পরিয়ে দিয়ে যায তাদের সৌভাগ্যের সীমা নেই।”

পুরবী থেকে সানাই পর্যন্ত কবির সন্ধ্যার আকাশ এই স্মৃতির নক্ষত্রছবিতে কম্পাঙ্কিত। রবীন্দ্রনাথের কবিতায় সেই ইঙ্গিত অতীব স্পষ্ট, সংগীতে তার উল্লেখ স্পর্শকাতরতার কোনো কারণ নেই। পুরবী, শেষ সপ্তক, শ্রামলী, আকাশপ্রদীপ, সানাই প্রভৃতি কাব্যের বাতায়নগুলি দিয়ে চেনা-মুখটি বারবার উকি দিয়ে যায়। শেষ জীবনের গানেও তার স্পষ্ট আবির্ভাবধ্বনি শোনা যায়।

অবশ্য একথাও সত্য যে প্রেমসংগীত মাত্রই কবির ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার ক্রিয়া নয়, স্মৃতির তাঁর সব গানেই কোনো মানসী স্মৃতির অন্বেষণ অপরিহার্য হয়ে ওঠে না। প্রেমের কবিতা এবং প্রেমের গান এই উভয় জাতীয় সৃষ্টি বিষয়ে ছুই পৃথক মানদণ্ডও ব্যবহার্য নয়। মহুয়া কাব্যরচনাগ্রন্থে কবি তাঁর প্রেমের কবিতাগুলির যে বিশ্লেষণ করেছিলেন, তাঁর প্রেমের গানের ক্ষেত্রেও আমরা তাই প্রযোজ্য মনে করি। কবি লিখেছিলেন—

“আমি নিজের মহুরার কবিতার মধ্যে দুটো দল দেখতে পাই। একটি হচ্ছে নিছক গীতিকাব্য, ছন্দ ও ভাবের ভিত্তিতেই তার লীলা। তাতে প্রণয়ের প্রসাধনকলা মুখ্য। আর একটিতে ভাবের আবেগ প্রধান স্থান নিয়েছে, তাতে প্রণয়ের সাধনবেগই প্রবল।

...প্রেমের মধ্যে সৃষ্টিশক্তির ক্রিয়া প্রবল। প্রেম সাধারণ মানুষকে অসাধারণ করে রচনা করে—নিজের ভিতরকার বর্ণে রসে রূপে। তার সঙ্গে যোগ দেয় বাইরের প্রকৃতি থেকে নানা গান গন্ধ নানা আভাস। এমনি করে অস্তর-বাহিরের মিলনে চিস্তের নিভৃত লোকে প্রেমের অপরূপ প্রসাধন নির্মিত

হতে থাকে—সেখানে ভাবে ভঙ্গিতে সাজে সজ্জায় নূতন নূতন প্রকাশের জন্ত ব্যাকুলতা, সেখানে অনির্বচনীয়ের নানা ছন্দ, নানা ব্যঞ্জনা। একদিকে এই প্রসাধনের বৈচিত্র্য, আর একদিকে এই উপলব্ধির নিবিড়তা ও বিশেষত্ব। মহয়ার কবিতা চিন্তের সেই মায়ালোকের কাব্য, তার কোনো অংশে ছন্দে ভাষায় ভঙ্গিতে এই প্রসাধনের আয়োজন, কোনো অংশে উপলব্ধির প্রকাশ”।^৬

অর্থাৎ প্রেমবিষয়ক কবিতার মধ্যে স্বভাবতই এই দুই ধারা এসে মেশে— উপলব্ধি ও প্রসাধন, আবেগ ও ভঙ্গি, অভিজ্ঞতা ও শিল্প। মহয়ার মায়া কবিতাটিকে কবি এর উদাহরণরূপে চিহ্নিত করেছিলেন—

চিন্তকোণে ছন্দে তব বাণীরূপে
সংগোপনে আসন লব চূপে চূপে।
সেখানেভেই আমার অভিসার, যেথায় অঙ্ককার
ঘনিষে আছে চেতন-বনের ছায়াতলে,
যেথায় শুধু ক্ষীণ জোনাকির আলো জলে।

সেখায় নিয়ে যাব আমার দীপশিখা,
গাঁথব আলো-আধার দিয়ে মরীচিকা।
মাথা থেকে খোঁপার মালা খুলে পরিয়ে দেব চূলে,—
গন্ধ দিবে সিঁদুপারের ফুলবীথির,
আনবে ছবি কোন বিদেশের কী বিশ্বস্তির।
পরশ মম লাগবে তোমার কেশে বেশে,
অঙ্গে তোমার রূপ নিয়ে গান উঠবে ভেসে।
ভৈরবীতে উচ্ছল গাঙ্কার, বসন্তবাহার,
পূরবী কি ভীমপলাশি রক্তে দোলে—
রাগরাগিণী হুঃখে হুঃখে যায় যে গলে।

হাওয়ায় ছায়ায় আলোয় গানে আমরা দৌঁদে
আপন মনে রচব ভুবন ভাবের মোহে।
রূপের রেখায় মিলবে রসের রেখা মায়ায় চিত্রলেখা,—
বস্তু হতে সেই মায়া তেঁ। সত্যাতর,
তুমি আমার আপনি রচে আপন কর।

কবির প্রীতিগীতির মধ্যেও প্রেমের সাধনবেগ ও প্রসাধনকলা, উপলব্ধি ও রূপাঙ্কন সমবেত হয়েছে। প্রেম-পর্যায়ের একটি গান—

আমি তোমার সঙ্গে বেঁধেছি আমার প্রাণ হৃদের বাঁধনে—

তুমি জান না, আমি তোমারে পেয়েছি অজানা সাধনে।

সে সাধনায় মিলিয়া যায় বকুলগন্ধ,

সে সাধনায় মিলিয়া যায় কবির ছন্দ—

তুমি জান না, ঢেকে রেখেছি তোমার নাম

রঙিন ছায়ার আচ্ছাদনে।

তোমার অরূপ মূর্তিখানি

কাস্তনের আলোতে বসাই আনি।

বাঁশরি বাজাই ললিত-বসন্তে, সূর্য দিগন্তে

সোনার আভায় কাঁপে তব উত্তরী

গানের তানের সে উন্মাদনে।

‘কবির অন্তরে তুমি কবি’ ছবি কবিতার এই প্রীতিতত্ত্বের কথাই বিশেষ ভাবে মনে পড়ে যায়। শেষ বয়সে লেখা (ভাস্কর ১৩৪৬) আর একটি গান গীত-বিতানের তৃতীয় খণ্ডের প্রেম ও প্রকৃতি-পর্যায় থেকে এখানে উদ্ভূত হল—

বারে বারে ফিরে ফিরে তোমার পানে

দিবারাতি চেউয়ের মত চিত্ত বাহু হানে,

মস্তকখনি জেগে ওঠে উল্লোল তুফানে।

রাগরাগিণী উঠে আবর্তিয়া তরঙ্গে নর্তিয়া

গহন হতে উচ্ছলিত শ্রোতে।

ভৈরবী রামকেলি পুরবী কেদারা উচ্ছ্বসি যায় খেলি,

ফেনিয়ে ওঠে জয়জয়ন্তী বাগেলী কানাড়া গানে গানে।

তোমায় আমায় ভেসে

গানের বেগে যাব নিরুদ্ধেশে।

তালী-তমালী-বনরাজি-নীলা বেলাভূমিতলে ছন্দের নীলা

যাত্রাপথে পালের হাওয়ায় হাওয়ায়

তালে তালে তানে তানে।

সুতরাং রবীন্দ্রনাথের প্রেমের গানগুলিকে কেবলমাত্র প্রসাধনকলার দিক থেকেই গ্রহণ করা যায় না, সাধনবেগ-উপলব্ধি ও অভিজ্ঞতার ভূমি থেকেই

তাদের উৎসারণ। রবীন্দ্রনাথের প্রেমের গানের একটি মূখ্য বিশেষত্ব হল তার বেদনার—বিরহবেদনার হৃৎসহ অশ্রুস্রোত সেগুলিকে আগাগোড়া পূর্ণ করে রেখেছে। অধিকাংশ গানে কান পাতলেই এক বিচ্ছেদবিরহের রাগিণী শোনা যায়। কোন অন্তহীন শোক, বিরহের কোন গভীর বিলাপ কবিজীবনকে এমন করে বেঁটন করে রেখেছিল, রবীন্দ্রজীবনীপাঠকের কাছে সে সত্য অজ্ঞাত নয়। যে গভীর হাহাকার গোবন থেকে গোখুলির অন্তমূর্ত্ত পর্যন্ত কবিজীবনকে এমন ছরপনের ক্রন্দনের দিকে চালিত করেছে, যে শোক-বেদনার উপর বারোবারে কবি তাঁর গতি ও চলমানতার দর্শনটিকে গড়ে তুলেছেন, যে একমাত্র শোক তাঁর ‘পরবর্তী প্রত্যেক বিচ্ছেদশোকের সঙ্গে মিলিয়া অশ্রুর মালা দীর্ঘ করিয়া গাঁথিয়া চলিয়াছে’, সেই শোক সেই বিরহ তাঁর সমস্ত প্রেমসংগীতের মন্দিরের একমাত্র বেদী। সেই বেদীর উপর অধিষ্ঠিত একটি মাত্র প্রতিমা—‘নিত্যকাল সে শুধু আসিছে’। নক্ষত্রলিপির পক্ষে কবির সঙ্গে একটি নামই লেখা আছে, অনাদি অজ্ঞাত যুগে সে চড়েছে তার চতুর্দালা, চিরভোলা সেই নারী জ্যোতিষের আলোছায়ার পথে—কঠে মুক্তাহার, চরণে সোনার চরণচক্র আঁকা। সেই মহীয়সী নারী স্নান করে উঠেছে মহাসমুদ্রের জলে—এসেছে অপরিণীম ধ্যানরূপে কবির সর্বদেহে-মনে, পূর্ণতর করেছে কবিকে, তাঁর বাণীকে—

জলে রেখেছে আমার চেতনার নিভৃত গভীরে

চিরবিরহের প্রদীপশিখা।

সেই আলোকে দেখেছি তাকে অসীম ত্রীলোকে,

দেখেছি তাকে বসন্তের পুষ্পপল্লবের প্লাবনে,

সিঁহগাছের কাঁপন-লাগা পাতাগুলির থেকে

ঠিকরে পড়েছে যে রোজকণা

তার মধ্যে তুনেছি তার সেতারের ক্ষতঝঙ্কৃত স্বর।

দেখেছি ঋতুরক্ষভূমিতে

নানা রঙের ওড়না-বদল-করা তার নাচ

ছায়ায় আলোয়।

আবার ইতিহাসের সৃষ্টি-মাগনে কবি তাকে দেখেছেন ‘বিধাতার বাম পাশে’। জগতে ও জীবনে স্নদের অবমাননায়, কদর্ঘ কলুষের অতুচি স্পর্শে সভ্যতার বিকারে কবি দেখেছেন সেই প্রেমিকা রূপান্তরিত হয়েছে রক্তাঙ্গিতে,

তারই জিনিসের প্রলয়ান্তি 'ধ্বংস করেছে মহামারীর গোপন আশ্রয়'। হরত বা কবি বলতে চান, তারই প্রেরণায় কবিও জীবনে স্বপ্নের অসন্ধান, কল্যাণের প্রতি গীড়ন-অমর্যাদায় ধিকার দিয়েছেন, প্রলয়ান্তিশাপ বর্ষণ করেছেন। স্বতরাং চেতনার নিভৃত গভীরে চিরবিরহের প্রদীপশিখা জ্বলে গেছে যে মহারঙ্গী নারী, অপরিণীত ধ্যানরূপিণী সেই সৌন্দর্যলক্ষ্মীকে রবীন্দ্র-সংগীতরসিকেরও পক্ষে চিনতে না পারায় কথা নয়।

স্বীতবিতানে প্রেমাপর্বারের গানগুলি কালানুক্রমিকভাবে সাজানো নেই বলে রবীন্দ্রসংগীতে প্রেমচেতনার ধারাবাহিক মানচিত্রটি আমরা পাই না। তাঁর অনেক প্রেমের গানেই প্রেমিকার রূপমূর্তি অস্পষ্ট। প্রসাধনকলা ও সাধনবেশ, অভিজ্ঞতা ও রূপস্থিতির বোঁগপতো তাই অনেক প্রেমের গানেই একটি কল্পমানসী গড়ে উঠেছে। দৃষ্টান্তরূপ 'সুনীল সাগরের শ্রামল কিনারে' গানটির কথাই ধরা যাক। ২ মার্চ ১৯৩০ তারিখে একটি পত্রের কবি লিখেছেন—

“আজ চলেছি রেলগাড়িতে চড়ে মাত্রাজের দিকে। জানালায় বাইরে আমার দুই চক্ষের অভিসার আর থাকে না...মন বলচে দেখে নিলুম।...যারা এতকাল দেখেচে এবং চিরকাল দেখবে তাদেরই দেখাকে সংগ্রহ করে নিলুম— সেই সঙ্গে একটা কবিতাও লেখা গেল

সুনীল সাগরের শ্রামল কিনারে

দেখেছি পথে যেতে তুলনাহীনারে।”

এই পত্রেরই সাক্ষ্যই তো বলা যায়, তুলনাহীনা কবির রূপদর্শনের আনন্দ-মাত্র, অগতে কোথাও কোনোদিনই তাঁর অস্তিত্ব ছিল না। হরত বা তাই— কিন্তু কবির মনোলোকের স্বরূপনির্ণয়প্রসঙ্গে বাইরের ঘটনা বা পত্রের উল্লেখ কখনো কখনো সম্পূর্ণ বিভ্রান্তিকর অথবা অর্থহীন হয়ে উঠতে পারে। যথার্থ কবিতার প্রেরণা তো বাইরের অগতে নয়, মনের সংগোপনে—

সেইখানেতেই আমার অভিসার যেথায় অন্ধকার

ঘনিয়ে আছে চেতন-বনের ছায়াতলে

যেথায় শুধু ক্ষীণ জোনাকির আলো জ্বলে।

এই চেতন-বনের ছায়াকার অভিসারকূলে, স্থিতির এই নিভৃত নেপথ্যে একটি লাবণ্যলক্ষ্মীই অধিবাসিতা—তিনিই রূপে রূপে, নানা দেশে, নানা সেবায় ও

প্রেমে দেখা দেন, তবু ‘অতল মাধুরী-সিদ্ধুতীরে’ সেই বিচিত্রা কখনও কখনও
বেন কবির অপরিচিত বলেই মনে হয়েছে। পরিশেষের ‘আমি’ কবিতার
ভাষায় বলা যায়—

আজি ভাবি মনে মনে তাহারে কি জানি

যাহার বলায় মোর বাণী

যাহার চলায় মোর চলা,

আমার ছবিতে যার কলা,

যার স্বর বেজে ওঠে মোর গানে গানে,

স্বখে দুঃখে দিনে দিনে বিচিত্র যে আমার পরাণে।

১৯৩০ সালের ৭ নভেম্বর নিউ ইয়র্কে বসে লেখা ‘তুমি’ কবিতায সেই
একতমার নির্দিষ্ট নির্ভুল পদধ্বনি শুনতে পাই। কবির উক্তির মধ্যে যে প্রেম
একটি সুপবিত্র উদ্গাধা হয়ে উঠেছে, সামান্যের সন্দ্বিষ্ট কলুষতা থেকে তাকে
উদ্ধার করাই সমালোচকের প্রথম কাজ। ‘তুমি’ কবিতায কবি লিখেছেন—

প্রেমের দেয়ালি দিঘেছিল জালি তোমারই দীপের দীপ্তি

মোর সংগীতে তুমিই সঁপিতে তোমার নীরব ভৃপ্তি।

আমারে লুকায়ে তুমি দিতে আনি

আমার ভাষায় সুগভীর বাণী,

চিত্রলিখায় জানি আমি জানি তব আলিপনলিপি

হৃৎশতদলে তুমি বীণাপাণি সুরের আসন পাতি

দিনের প্রহর করেছ মুখর এখন এল যে রাতি।

সুতরাং তুলনাহীনারে গানেও কবির প্রেমভাবনা ও সৌন্দর্যচেতনা একটি
ঘনীভূত রূপ ধারণ করেছে। ‘যে নারী বিচিত্রবেশে মুহু হেসে খুলিরাছে দ্বার’
সেই নারীই নিখিলের সৌন্দর্যসত্তায় মিশ্রিত হয়ে আছে—‘আছে সে নিখিলের
মাধুরীকচিত্তে’। এই সত্য কোনো মতেই অস্বীকার করা যায় না বলেই
‘একথা কভু আর পারে না ঘুচিতে’। পথে যেতে হঠাৎ দেখা সৌন্দর্যের বিস্তার
থেকে তুলনাহীনার জন্ম হয়, কিন্তু অচিরেই আবিষ্কৃত হয় অনন্তবিশ্বের
সৌন্দর্যলোকে সেই অতুলনীয়র ধ্যানরূপ পূর্ব থেকেই আছে এবং কবির গান
এতকাল তার উদ্দেশ্যই নিবেদিত। আজও তাঁর সারস্বত সৃষ্টিতে সেই
স্বপ্নলোকবাসিনীর স্মৃতি, তাঁর গানে প্রকৃতির পটে ঋতুর বিবর্তনে জেগে থাকে
স্মৃতিবেদনার রঙে-আঁকা একটি সেই বিরহিণী মূর্তি, স্বর দিয়েই থাকে পাওয়া

যায়। অর্থাৎ ছোট ছোট রূপখণ্ডগুলি একটি অপরূপের স্মৃতি জাগিয়ে যায়—
বৈকুণ্ঠের লক্ষ্মীর দূতীরা যেমন ইন্ধিতে আনিয়ে যায় ‘আমি তারই দূত, সে
রয়েছে সব প্রত্যক্ষের গিছে, নিত্যকাল সে শুধু আসিছে।’ মৃত্যুবিচ্ছিন্না,
অসীমে স্থানান্তরিতা, স্মৃতিলোকবাসিনী সেই সৌন্দর্যময়ী সস্তা কখনো বিরহিনী,
কখনও বিদেশিনী, কখনও জীবনদেবতারূপেও কল্পিত হয়েছে। জীবনস্মৃতি
এসে ‘আমি চিনি গো চিনি তোমারে’ গানখানির রচনাকালীন কবিমনোভাবটি
এখানে উদ্ধারযোগ্য—

“এই স্বরের মস্তগুহরুণে বিদেশিনীর এক অপরূপ স্মৃতি জাগিয়া উঠিল।
আমার মন বলিতে লাগিল, আমাদের এই জগতের মধ্যে একটি কোন
বিদেশিনী আনাগোনা করে—কোন রহস্যসিদ্ধুর পরপারে ঘাটের উপরে
তাহার বাড়ি—তাহাকেই শারদপ্রাতে মাধবীরাজিতে ক্ষণে ক্ষণে দেখিতে পাই
—হৃদয়ের মাঝখানেও মাঝে মাঝে তাহার আভাস পাওয়া গেছে, আকাশে
কান পাতিয়া তাহার কণ্ঠস্বর কখনও বা শুনিয়াছি। সেই বিশ্বব্রহ্মাণ্ডের বিশ্ব-
বিমোহিনী বিদেশিনীর দ্বারে আমার গানের স্বর আমাকে আনিয়া উপস্থিত
করিল.....।”

এই যে বিদেশিনী সে কোনো বিদেশের নারী বলেই বিদেশিনী নয়, রহস্য-
সিদ্ধুর পরপারে ঘাটের উপর তার নিবাস—সেই ঘাট থেকেই বিদেশিনী
সম্ভবত কখনও কখনও বা সোনার তরী বেয়ে কবির কাছে চলে আসে,
নিয়ে যায় কবিকে নিরুদ্ধেশ যাত্রায়। কখনো বা দীর্ঘশ্বাস ফেলে কবি গেয়ে
বলেন, ‘ঠাই হল না তোমার সোনার নায় গো’। হৃদয়ের মাঝখানেও কখনও
কখনও তার আভাস পাওয়া গেছে, আকাশে কান পেতেও তার কণ্ঠস্বর
শোনা যায়। সোনার তরীর মানসসুন্দরী কবিতায় কবি যাকে প্রকৃতির
মাধুর্য্যগার দিয়ে বিশ্ববিমোহিনী শোভাময়ী মানসী স্মৃতিতে এঁকেছেন,
পরিণত বয়সের একটি গানে তার স্মৃতি-উদ্বোধন ঘটেছে নিসর্গবিশ্বের মধ্য-
দিয়েই—

লিখন তোমার ধূলায় হয়েছে ধূলি,

হারিষে গিথেছে তোমার আখরগুলি।

চৈত্রেরজনী আজ বসে আছি একা, পুন বুঝি দিল বেথা—

বনে বনে তব লেখনীলীলার রেখা,

নব কিশলয়ে গো, কোন ভুলে এল ভুলি, জেয়ার পুরানো আখরগুলি।

মল্লিকা আজি কাননে কাননে কত

সৌরভে-ভরা তোমারই নামের মত।

কোমল তোমার অঙ্গুলি-ছোওয়া বাগী মনে দিল আজি আনি

বিরহের কোন ব্যথাভরা লিপিখানি।

মাধবীশাখায় উঠিতেছে ঢলি ঢলি তোমার পুরানো আখরগুলি।

এইজন্তই প্রেমিকা রবীন্দ্রনাথের গানে কোথাও স্পষ্টরেখায় অঙ্কিত নয়, সে শুধুই ইঙ্গিতপ্রতিমা। ‘উদাসিনীবেশে বিদেশিনী কে সে নাইবা তাহারে জানি’—এখানে বিদেশিনীর প্রতি অর্ধপরিচিত বিশ্বাস। ‘তুমি রবে নীরবে হৃদয়ে মম/নিবিড় নিভৃত পুণিমা নিশীথিনীসম’—এখানে হৃদয়বাসিনীর প্রতি নিশ্চিত বিশ্বাস। তাই তাকে কোথাও সম্পূর্ণ করে দেখা যায় না, ধরা-ছোওয়া যায় না। ‘আরও কিছুক্ষণ না হয় বসিয়ে পাশে’ গানে কবি গেয়েছেন—

ঋষাভরে আজো প্রবেশ করনি ঘরে

বাহির আঙনে করিলে হ্রদের খেলা

জানি না কী নিয়ে যাবে যে দেশান্তরে,

হে অতিথি আজি শেষ বিদায়ের বেলা।

যেন গৃহান্তঃপুরে প্রবেশের অসমাপ্তির বেদনায় কবির মনে সন্দেহ রয়ে গেছে, কবির অন্তরের নিরুদ্ধ-গোপন অগ্ন্যগের কথা সে জেনে গেছে কিনা— ‘সে মোর অগম অন্তরপারাবারে রক্তকমল তরঙ্গে টলোমলো’। কবি কিন্তু সেই প্রভাতের বন্ধ থেকে ছিনিয়ে-আনা বাগীটিকে আজও বহন করে চলেছেন— ‘সে বাগী আপন গোপন প্রদীপ জ্বলে রক্ত আঙনে প্রাণে মোর আলোজ্বলো’। কবির প্রেমিকা নাম-না-জানা অতিথির মত। সহস্র লোকের মধ্যে সঙ্গীহীন কবির কাছে হঠাৎ আলোর মত এসে পড়বে, সেই কামনা নিয়ে, প্রতীক্ষা নিয়ে তিনি বসে আছেন। কবির এই অসীম প্রতীক্ষা, কানে-কানে কথা-বলা, রাজির আলাপ, প্রভাতের বিদায়, কুটিজলে আগমনের সংকেত, বসন্তে তার উত্তরীরের আভাস, এ সবই বাস্তব লৌকিক সংসারের জীবনসীলার আত্মমানিক নাট্যগীতি বলে মনে হয় না। ‘কত কথা তারে ছিল বলিতে’—কিন্তু এখন যে নেই তা কেবল-মাত্র অদর্শন নয়, সাময়িক বিচ্ছেদ নয়। তা এমন-কিছু, যা ইহজন্মে আর কখনও মিলনের প্রত্যাশা রাখে না। তাই কবি—

বসে বসে দিবারাতি বিজনে সে কথা গাঁধি
 কত যে পূর্ববীরাগে কত ললিতে ।
 সে কথা ফুটিয়া ওঠে কুহুমবনে,
 সে কথা ব্যাপিয়া যায় নীল গগনে ।
 সে কথা লইয়া খেলি হৃদয়ে বাহিরে মেলি
 মনে মনে গাহি কার মন ছলিতে ।

‘সুন্দর হৃদিরঞ্জন তুমি নন্দনফুলহার’ বলে যাকে বন্দন-উপহার দেওয়া যায়, সে কি বাস্তবিকা নারী, না পলাতক সৌন্দর্য্যধিষ্ঠাত্রী মানসসুন্দরী? নইলে ‘ছিঁড়ি মর্ম্মের শত বন্ধন তোমা-পানে যায় যত ত্রন্দন’ এই উক্তি কি সম্ভব হত? ‘আজি গোখুলি লগনে এই বাদলগগনে’ শুধু তার আগমনের সম্ভাবনা মাত্র, শুধু উতলা বাতাসে তার উত্তরীরের আভাস, রজনীগন্ধার গন্ধে তার আবির্ভাবের সোরভ-ঘোষণা, দিগন্তনার হৃদক্লে কল্পন—‘সে আসিবে’ এই রোমান্টিক প্রত্যাশা। সে কখনও বিচিহ্না, কখনো বিদেশিনী, কখনও চঞ্চল, কখনও স্বপ্নস্বরূপিণী—

এবার উজাড় করে লও হে আমার যা-কিছু সম্বল ।
 ফিরে চাও, ফিরে চাও, ফিরে চাও, ওগো চঞ্চল ।
 চৈত্ররাতের বেলায় না হয় এক গ্রহরের খেলার
 আমার স্বপ্নস্বরূপিণী প্রাণে দাও পেতে অঞ্চল ।...

কুহুমে কুহুমে চরণচিহ্ন এঁকে আবার মুছে দিয়ে যায় এই চঞ্চল, বেলা না যেতে খেলা দেয় ঘুচিয়ে। চকিত চোখের অশ্রুসঞ্ছল বেদনায় ছুঁয়ে যায় সে কোন স্বপ্ন পানে, আর তখনই—

এসো এসো এসো আঁখি কল্প কেঁদে
 তুষিত বক্ষ বলে রাখি বেঁধে ।

এই স্বপ্নস্বরূপিণীর অভিসারের পথে পথে স্মৃতির দীপ-জ্বালা। আজও তন্মাত্র-বিহীন রাতে ঝিল্লিঝংকৃত স্পন্দমান বাতাসে সেই স্বপ্নস্বরূপিণীর অঞ্চলের কল্পন সঞ্চারিত হয়। ‘জানি তোমার অজানা নাহি গো’ গানে অনুভব করি নীরব প্রেমবহনের বেদনা কেবল প্রিয়জনের দৃষ্টিতে ধরা পড়ার জন্মই—এই উক্তিতে যে বাস্তবতা আছে তা পরবর্তী উক্তিগুলিতে খণ্ডিত হয়, কবি যখন বলেন, তিনি তাঁর অন্তর ‘পূজাবেদী’ নির্মাণ করেছেন, ধ্যানের মালা গেঁথে রাজি

যাপন করেন। কবির প্রেম বয়সের ভারে জীর্ণ হয় না, মৃত্যুবিধিমা শ্রিয়তমা
যেহেতু অনন্ত-যৌবনা। তাই কবি বলেন—

তোমার প্রেমে যে লেগেছে আমার চিরনৃতনের স্বর

সব কাজে মোর সব ভাবনার জাগে চিরস্বপ্নধূর।

মোর দানে নেই দীনতার লেশ, যত নেবে তুমি না পাবে শেষ—

আমার দিনের সকল নিমেষ ভরা অশেষের ধনে।

রক্তকরবীর বিপুল নলিনীকে উদ্দেশ করে গেয়েছিল ‘মোর স্বপনতরীর কে
তুই নেয়ে’—এ গানের ভাষা সোনার তরীর ও নিকৃৎশ বাজার চিত্রকল্পকেই
মনে করিয়ে দেয়। ‘আমার দোসর যে জন ওগো তাতে কে জানে’ গানটিও
অনির্দেশ্য নারীর। এই ধরনের উদাহরণ অসংখ্য।

৪

পত্রপুটের পূর্বোন্নিখিত পনেরো সংখ্যক কবিতায় কবি তাঁর প্রেমের ইতিবৃত্ত
বর্ণনাপ্রসঙ্গে বলেছিলেন যে তাঁর ভালোবাসার একটি ধারা গ্রামের চিরপরিচিত
অল্পবেগের অগভীর নদীপ্রবাহের মত প্রিয়তার সামান্য প্রতিদিনের অহুচ্চ
তটজায়ায় বয়ে চলেছে এবং ভালোবাসার আর একটি ধারা মহাসমুদ্রের বিরাট
ইক্ষিতবাহিনী। রবীন্দ্রনাথের প্রেমের গানে ভালোবাসার এই দুই ধারাকে
সহজে পৃথক করা যায় না একথা সত্য। কিন্তু মহাসমুদ্রের বিরাট
ইক্ষিতবাহিনী প্রেমের পরিচয় দিতে গিয়ে কবি বলেছেন—

সে এসেছে অপারসীম ধ্যানরূপে

আমার সর্বদেহে মনে—

পূর্ণতর করেছে আমাকে, আমার বাণীকে।

জলে রেখেছে আমার চেতনার নিভৃত গভীরে

চিরবিরহের প্রদীপশিখা।

বিপ্রলভ শূকারই রবীন্দ্রনাথের প্রেমের গানগুলির স্থায়ী ভাব। মিলনের
চেয়ে বিরহেই কবির প্রেমবেদনা যথার্থ সারস্বত প্রকাশ লাভ করেছে।
এমন কি তাঁর ঈশ্বর-সম্বোধনে ভক্তি-সাধনাতেও মিলনের চেয়ে বিরহের বাণীই
প্রবল—‘হেহি অহরহ তোমারই বিরহ ভুবনে ভুবনে রাজে হে’। বলাকায়
২৩ পৌষ ১৩২১ তারিখে লেখা ‘আনন্দগান উঠুক তবে বাজি’ কবিতায় কবি
বলেছেন—

কোনো কালে হয়নি যারে দেখা, ওগো, তারই বিরহে
এমন করে ডাক দিয়েছে—ঘরে কে রহে ।

২৫ আশ্বিন ১৩১৬ তারিখে লেখা গীতাঞ্জলির ‘গায়ে আমার পুলক লাগে’
গানে মর্ত্তপ্রীতির নিবিড় হৃৎপুলকের মধ্যেও বিরহের রোমাঞ্চ—

আনন্দ আজ কিসের ছলে কাঁদিতে চায় নয়নজলে
বিরহ আজ মধুর হয়ে করেছে প্রাণ ভোর ।

বিরহের মধ্যে আছে চিরপ্রতীক্ষা, যুগান্তের বেদনা, প্রণয়ের জন্মজন্মান্তর-
বাহিত নিরবচ্ছিন্নতার অল্পভব । তাই বিরহের বার্তাই কবির প্রণয়ভাবনার
ঋণপদ, তাই ‘প্রেম বলে যে যুগে যুগে তোমার লাগি আছি জেগে’ । প্রেমের
গানের চরণে চরণে জড়িয়ে ধরেছে ‘বিরহের কোন ব্যাধাভরা লিপিবানি’ ।
‘না না গো না কোর না ভাবনা’ গানে কবি লিখেছেন

দোলাতে দোলে মন মিলনে বিরহে
বারে বারেই জানি তুমি তো চির হে ।

কড়ি ও কোমল মায়ার খেলার যুগ থেকেই এই বিরহের লবণাঙ্কুশমুগ্ধের
ধারে কবির স্থায়ী গৃহপস্তন । কড়ি ও কোমলের ‘ওগো এত প্রেম-আশা
প্রাণের তিয়াষা কেমনে আছে সে পাশরি’ গানের পংক্তিগুলি উদ্ধারযোগ্য—

যদি আমারে আজি সে ভুলিবে সজনী, আমারে ভুলালে কেন সে
ওগো এ চিরজীবন করিব রোদন, এই ছিল তার মানসে ।
যবে কুসুমশয়নে নয়নে নয়নে কেটেছিল স্তব্ধরাতি রে,
তবে কে জানিত তার বিরহ আমার হবে জীবনের সাথি রে ।

‘পুষ্পবনে পুষ্প নাহি আছে অন্তরে’ গানে কবি এই দুঃখকে অনিবার্য বলেই
গ্রহণ করেছেন—

দুখেই করি না ভর, বিরহে বেঁধেছি ঘর,
মনকুঞ্জে মধুকর তবু গুঞ্জে ।
হৃদয়ে স্থখের বাসা, মরমে অয়র আশা,
চিরবন্দী ভালোবাসা প্রাণপিঞ্জে ।

মায়ার খেলার দ্বিতীয় দৃষ্টে শাস্তার গান ‘আমার পরাণ যাহা চার’ মনে
পড়ছে । শাস্তাও বলেছিল—

আমি তোমার বিরহে রহিব বিলীন
দীর্ঘ দিবস দীর্ঘ রজনী দীর্ঘ বরষ-মাস ।

এই উপলব্ধি কবির নিজের জীবনেই সত্য হয়ে উঠেছে। বিরহই তাঁর প্রেমসংগীতের উদ্দীপনবিভাব—

যখন থাক দূরে

আমার মনের গোপন বাণী বাজে গভীর স্বরে।

‘কাল রাতের বেলা গান এলো মোর মনে’ এই গানটিতে কবির সংগীত-সৃষ্টিতে বিরহের প্রেরণাই স্বীকৃতি লাভ করেছে। তাই ‘আমার মনের কোণের বাইরে’ গানে কবির ভালোলাগার পাত্রী ‘অনেক দূরে উদাস স্বরে আভাস যে তার পাই রে’। শাপমোচনের ‘কখন দিলে পরায়ে স্বপনে’ গানটিতে দেখি কবি তাঁর প্রিয়তমার কাছ থেকে যে বরণমালা পেয়েছিলেন, তা স্বপ্নলব্ধ মাত্র, বিরহই তার পরম প্রাপ্তি, কারণ সে আগমন ছিল দৃষ্টির অতীত। তাই কী দুঃখময় সেই প্রাপ্তি—

আধারে হৃৎখণ্ডোরে বাঁধিলে মোরে,

ভূষণ পরালে বিরহবেদন-ঢালা।

এইজন্মই দিলীপকুমার রায়ের সঙ্গে গানের আলোচনাশ্রমকে কবি বলেছিলেন—“হৃদয়ের বাণীকে সে রাঙিয়ে তোলে স্বরে। যেমন ধরো, যখন ভালোবাসার গান গাই তখন পাই শুধু গানের আনন্দকেই না, ভালোবাসার উপলব্ধিকেও মেলে এমন এক নতুন নৈশ্চিত্যের মধ্যে দিয়ে যে, মন বলে পেয়েছি তাকে যে অধরা, যে আলোকবাসী, যে কাছের থেকে দেয় না ধরা দূরের থেকে ডাকে”।^৭

স্বতরাং বিচ্ছেদবিরহের দ্বারাই কবির প্রেম প্রদীপ্ত। এই বিরহই তাঁর প্রেমের মূল স্বর। এই বিরহকে কত রাগে, কত রঙে, কান্নাহাসির কত বাঁধনে, প্রকৃতির আলোছায়া দিয়ে সাজিয়েও কবির কথা শেষ হল না। গান দিয়েই এই বিরহকে কবি স্পর্শ করেছেন, ‘যার বিরহের নাই অবসান তার মিলনের আনে ভাষা’ কবির সংগীত। এই সংগীতেই তিনি বলতে পেরেছেন—

ভয় করব না বিদায়বেদনারে

আপন স্বধা দিয়ে ভরে দেব তারে।

চোখের জলে সে যে নবীন রবে, ধ্যানের মণিমালায় গাঁথা হবে,

পরব বুকের হারে।

নয়ন হতে তুমি আসবে প্রাণে মিলবে তোমার বাণী আমার গানে।

বিরহব্যথায় বিধুর দিনে দুখের আলোয় তোমায় নেব চিনে

এ মোর সাধনারে।^৮

বসন্ত বিরহাৰ্ত্ত দুঃখদিনে ধ্যানের মণিমালায় প্রিয়জনের স্মৃতি গৌণে
 রেখে বাণীতে গানে তাকে অনিশেষ প্রকাশ করে যাওয়াই প্রেমের গীতকার
 রবীন্দ্রনাথের শ্রেষ্ঠ সারস্বত সাধনা। এই বিরহ কোনো বসন্ত পূর্ণিমার
 জ্যোৎস্নাপুলকিত মিলনস্মৃতিতে উদ্দাম হয়ে উঠেছে, কখনও কোনো মধ্য-
 দিনের বিজন বাতায়নে, কখনো বা যুথীগন্ধ-অশাস্ত সমীপে, নিদারুণ বিচ্ছেদের
 নিশীথে উদাসী হয়ে উঠেছে, কখনও সেই চিরবিরহের বক্ষোপক্ৰম থেকে
 চিরমিলনের প্রত্যাশায় উঠেছে করুণ সুর—হারানো-দিনের ভাষা স্বপ্নে সঞ্চার
 করেছে শুধু। জীবনের বিভিন্ন পর্ধায়ের প্রেমসংগীতগুলির মধ্যে এই বিরহ-
 বেদনার ঐক্যমূর্ত্তে একটি মানসপ্রতিমাকেই অঙ্কিত করে নিতে ইচ্ছা করে,
 পূর্ববী থেকে সানাই পর্ধস্ত স্মৃতিমথিত কবিতাগুলি যার ধ্যানে উৎফুল্ল, গানে
 গানে তারই অঞ্চলের ছায়া। আবার গান দিয়ে বলা যায়—

ওগো আমার চির-অচেনা পরদেশী,
 কণতরে এসেছিলে নির্জন নিরুজ্জ্বল হতে কিসের আস্থানে।
 যে কথা বলেছিলে ভাষা বুঝি নাই তার,
 আভাস তারই হৃদয়ে বাজিছে সদা
 যেন কাহার বাঁশির মনোমোহন সুরে।
 প্রভাতে একা বসে গৌণেছিহু মালা,
 ছিল পড়ে তৃণতলে অশোকবনে।
 দিনশেষে ফিরে এসে পাইনি তারে,
 তুমিও কোথা গেছ চলে—
 বেলা গেল, হল না আর দেখা।

শেষ বয়সে মায়ার খেলার নৃত্যনাট্য রূপদানকালে কবি যে কয়েকটি নতুন
 গান রচনা করেছিলেন, তার একটিতে কবির এই বিরহদুঃখোজ্জ্বল প্রেমের
 অপূর্ব পরিচয়লিপি আছে—

দুঃখের যজ্ঞঅনল-জ্বলনে জ্বলে যে প্রেম
 দীপ্ত সে হেম।...

হ্রস্বকাজ্মার পরপারে বিরহভীর্থে করে বাস
 যেথা অলে স্কন্ধ হোমায়িশিখায় চিরনৈরাশ—
 তৃষাদাহনমুক্ত অহুদিন অমলিন হয়।
 শীতল তর অক্ষয়।...

এখানে লক্ষ্য করার বিষয় দুয়াকাজ্জ বা অসম্ভব প্রত্যাশার পরপারে যে বিরহ, কবি তাকে তীর্থের মর্যাদা দিয়েছেন। সেখানে ক্ষুদ্র অগ্নিসম নৈরাত্তের বাস থাকলেও তা তৃষ্ণাদাহমুক্ত, তাই সে জ্যোতির্ময়, অশ্রু-উৎসজলস্রানে তাপস। ভাসান-খেলার নদীতটে বাসা নিয়েছেন কবি, 'বেদনাহীন মূখের ছবি স্বতির পটে' নিয়ে। 'তুমি কোন ভাঙনের পথে এলে স্বপ্নরাতে' গানে যে নারীর স্বতিকে কবি রক্তমণির হারে গৈধে রাখতে চেয়েছেন, 'তা বন্ধে ছলিবে গোপনে নিভৃত বেদনাতে'।

শেষ বয়সের প্রেমসংগীতগুলিতে এই বিরহের তীব্রতা শোনা যায় আরো কয়েকটি গানে—মম দুঃখের সাধন যবে করিছ নিবেদন, বাণী মোর নাহি, আজি দক্ষিণ পবনে, যদি হয় জীবন পূরণ নাই হল, আমার আপন গান আমার অগোচরে, অথবা মাধুরী ধরেছি ছন্দোবন্ধনে, আমি যে গান গাই জানিনে সে, ওগো স্বপ্নধরপিণী, ধূসর জীবনের গোধূলিতে, দোষী করিব না করিব না তোমারে, দৈবে তুমি কখন নেশাষ পেয়ে, ভরা থাক স্বতিসুধায়, জলেনি আলো অন্ধকারে, নীলাঞ্জন ছায়া, ফিরবে না তা জানি, দিনের পরে দিন যে গেল—এ সব গান কবির দেই প্রেমবেদনা স্বতিপুলক বিরহরাগে অল্পভাবিত। না চাহিলে যারে পাওয়া যায়, ফিরে ফিরে ডাক দেবি রে পরাণ খুলে, নাই যদি বা এলে তুমি, শ্রাবণের পবনে আকুল বিষন্ন সঙ্ঘ্যায়, কোন গহন অরণ্যে তারে এলেম হারান্নে—গানগুলিও কবির সেই প্রেমস্বতিতে শিহরিত। 'কী ফুল করিল বিপুল অন্ধকারে' গানে মৃত্যুর অন্ধকারে হারিয়ে-যাওয়া একটি পুণের প্রতীকে কার জন্ত কবির এই গভীর বিষন্নতা—

আধারে যাহারা চলে সেই তারাদের দলে

এসে ফিরে গেল বিরহের ধারে ধারে।

করুণ মাধুরীখানি কহিতে জানে না বাণী

কেন এসেছিল রাতের বন্ধ ছারে।

'যখন ভাঙল মিলন-মেল্লা' গানটি যেন ছবি কবিতারই গীতরূপ, বিস্মতির অভিশাপ থেকে সহসা মুগ্ধ স্বতির চকিত আবির্ভাবে বিপন্ন। 'সমর আমার নাই যে বাকি' গানে কবি বলেছেন—

পণ করেছি তোমার হাতে আপনারে

শেষ করে আজ চুকিয়ে দেব একেবারে।...

তোমার আলোয় ডুবিয়ে নেব সজাগ আঁধি।

কী স্বর বাজে আমার প্রাণে, গহন ঘন বনে পিয়াল-তমাল-সহকার-
ছায়ে, কে উঠে ডাকি মম বন্ধোনীড়ে থাকি থাকি, ওগো কে যায় বাশরি
বাজায়, হেলাফেলা সারাবেলা, তুই ফেলে এসেছিস কারে, আমার থাকতে
দে না আপন মনে, হে বিরহী হায় চঞ্চল হিয়া তব প্রভৃতি গানগুলিও সবই
কবির ব্যক্তিগত প্রেমবেদনাতুর বিরহাৰ্ত্ত হৃদয়ের চিত্র। রবীন্দ্রনাথের প্রেম-
সংগীতগুলির সাহায্য না নিলে কবির প্রেমচেতনার সম্পূর্ণ পরিচয় পাওয়া
সম্ভব নয়।

৫

রবীন্দ্রনাথের প্রেমপর্ষায়ের গীতসংখ্যা গানবিষয়ক ২৭টি, এবং অন্ত্যন্ত সংখ্যা
৩৬৮টি। প্রেমবৈচিত্র্য নামেই কবি তাদের সন্নিবেশিত করেছেন। বিরহ-
বেদনাই প্রেমের সর্বোত্তম তিলক সেখানে স্মৃতির প্রসঙ্গভেদের
প্রয়োজনীয়তা সম্ভবত কবির কাছে অপ্রাসঙ্গিক মনে হয়েছিল। তাই প্রেমের
গানে কবি কোনো পর্যায়বিভাগ করেননি বলে আমাদের ক্ষীণ আক্ষেপ থেকে
যায়। যদিচ প্রেমবৈচিত্র্য শব্দই তাদের বিচিত্রতার নিশ্চিত নির্দেশ—কিন্তু কী
সেই বিচিত্রতা? সে কি শুধু মহয়ার মত সাধনবেগ ও প্রসাধনকলা এই দুই
ভাগে বিভাজ্য? সে বিভাজনও স্পষ্ট হতে পারে না, কারণ মহয়ার মায়া
কবিতাই তো এক বাণীদেহে দুই প্রকাশরীতির মিলন। আসলে প্রেম-
বৈচিত্র্যের মধ্যেও বহু গানের পরস্পর-সংস্থাপনের স্বারা কবি কিছু-কিছু ভাবসাম্য
রক্ষা করেছেন। বেশ কয়েকটি গানের মধ্যবর্তী সূক্ষ্ম অদৃশ্য কোনো ভাবসূত্র
একান্ত দুর্নিরীক্ষ্য নয়। অবশ্য কবির নিভৃত সারস্বতনিকেতনে কোন গান কী
কোমল সূক্ষ্ম ভাবগ্রন্থিতে পরস্পরসম্বন্ধ ছিল আমাদের পক্ষে তা আবিষ্কার
করা কঠিন। সেইজন্য যখনই কয়েকটি গানের মধ্যে একটি ভাবসারস্বতের সূত্র
পাওয়া গেল বলে মনে হয়, পরবর্তী কোনো একটি গানের ভাষায় এসে দেখা
যায় সেটি ‘আবার হারিয়ে যায়’।

প্রেমবৈচিত্র্যের গানগুলির মধ্যে ‘বিদায়’ একটি অল্পলিখিত শিরোনাম
তাতে সন্দেহ নেই, প্রেমপর্ষায়ের ১৪৮-১৭২ পর্যন্ত সংখ্যা-চিহ্নিত গানগুলি এই
বিদায়-সংক্রান্ত। এর মধ্যে বিদায়ের আশঙ্কা, বিদায়-প্রার্থনা, বিদায়ের পর
স্মৃতিবেদনার উচ্ছল প্রাবণ, বিদায়ের পূর্বে স্মৃতিরক্ষার করণ মিনতি, না-বাওয়ার
জন্ত কাতর অহ্নয়, প্রভাত-প্রারাত্নে অভিসারিকার ক্লান্ত অথচ সন্নত বিদায়,

কণ্ঠাগমন ও মুহূর্ত-বিদায়ের জগৎ অল্পযোগ, বিদায়ের অনিবার্ঘতা সত্ত্বেও প্রেমের আকর্ষণে বিধা, বিদায়-মুহূর্তে শেষ বাণীর কাতরতা, বিদায়ের নিশ্চিত অনিবার্ঘ সত্য—এমন সূক্ষ্মতর প্রসঙ্গে গানগুলিকে চিনে নেওয়া যায়। কিন্তু এই ধরনের বিষয়বিভাগ বস্তুত অবাস্তব, বিশেষত রবীন্দ্রসংগীতের ক্ষেত্রে। মিষ্টতার ইতরবিশেষ আছে, মাধুর্যের কোনো স্তরপরম্পরা নেই। মোটামুটি গীতবিতান থেকে বিদায়বাচক এই গানগুলি নির্দেশ করা যেতে পারে—তবে শেষ করে দাও শেষ গান, সখী আমারই ছায়ায় কেন আসিল, নাই বা এলে যদি সময় নাই, কাদালে তুমি মোরে, স্বপনে দৌঁছে ছিছ কী মোহে, মিলনরাতি পোহাল, হে কণিকের অতিথি, হায় অতিথি এখনি কি হল তোমার, মুখখানি কর মলিন বিধুর, ওকে বাঁধিবি কে রে, সকালবেলার আলোয় বাজে, কাদার সময় অল্প ওরে, কেমন রে এতই যাবার স্বপ্ন, জানি জানি হল যাবার আয়োজন, আমার যাবার বেলায় পিছু ডাকে, কে বলে যাও যাও আমার যাওয়া তো নয় যাওয়া, কেন আমার পাগল করে যাস, যদি হল যাবার ক্ষণ, ক্লান্ত বাঁশির শেষ রাগিণী, কখন দিলে পরায়ে, যাবার বেলা শেষ কথাটি, জানি তুমি ফিরে আসিবে আবার, না রে না রে ভয় করব না বিদায়বেদনারে ইত্যাদি। এইগুলির ভিতর দিয়ে বিদায়ের নানা ব্যঞ্জনা বহুতর ইঙ্গিতে ধ্বনিত হয়েছে। কোথাও নিষিদ্ধ প্রেমের কণিক মিলনাবসানে প্রভাতের লজ্জিত বিদায় এবং প্রেমিকার সকাতির মিনতি, কোথাও বর্ধার বা বসন্তের পটভূমিতে বিদায়ের আভাস। আবার এরই পাশে প্রেম তার বিষয়ের সংকীর্ণ সীমা ভেঙে এই সূক্ষ্মঃখময়রিত প্রেমবেদনাপুলকিত জীবন ও মর্তপৃথিবী থেকে করুণ বিদায়ের সুর তুলেছে। ‘তবু মনে রেখো’ গানে যে বিদায়ের আভাস, তা যেন এই জীবনের সর্বক্ষেত্রের বিন্দুতিবেদন। তবু মনে রেখো—এই স্বতির আর্তনাদ নিখিল জগতের অন্তরলোক থেকে উদ্ভিত হয়ে মরণপীড়িত চিরজীবী প্রেমের জয়ঘোষণা করে। অতীতকে, তুমি যেও না এখনি, ও যে মানে না মানা এবং অতীত সংযোজিত কেন যামিনী না যেতে জাগালে না এইগুলি যেন পদাবলীর মত কণ্ঠস্থায়ী মিলনের অবসানের বিচ্ছেদবেদন। কোথাও বিদায়দানের অস্বীকৃতি ও অনিচ্ছা নায়িকার পক্ষ থেকে, ‘কাদালে তুমি মোরে’ গানে তাকে দেখা যেতে পারে নায়কের পক্ষ থেকে। ‘স্বপনে দৌঁছে ছিছ কী মোহে’ ও ‘মিলনরাতি পোহালো’—উভয়জই নায়ক যেন বিদায়গ্রহণের পূর্বে আপন স্বৃতিকে বিরহগ্রদীপে জালিয়ে যেতে চেয়েছেন। প্রথম গানে প্রেমিকার স্বতি

বন্ধে নিয়ে প্রেমিক গমনোন্তত—এমন দেশে যেখানে নিমেষহারা শুকতারার
সেখানকার বিরহাকাশভালে উদ্ভিত হয়ে প্রেমিকার স্মৃতিকে জাগিয়ে রাখবে।
সেই শুকতারাকে দেখে প্রেমিকের চিন্তে থাকবে সজল আখির কোনো অপলক
দৃষ্টি বা বেদনাকে আরও রমণীয় করে তুলবে—

রজনীশেষে এই যে শেষ কাঁদা

বীণার তারে পড়িবে তাহা বাঁধা

হারানো মণি স্বপনে গাঁধা রবে—

হে বিরহিণী আপন হাতে তবে বিদায়দ্বার খোলো।

‘মিলনরাতি পোহালো’ গানেও প্রেমিকার চিত্তপটে আপন স্মৃতিমুদ্রণের
ব্যাকুলতা—

স্মৃতির ছবি মিলাবে যবে ব্যথার তাপ কিছু তো রবে

তা নিয়ে মনে বিজন ক্ষণে বিরহদীপ জ্বলো।

‘ওকে বাঁধিবি কে রে’ একদিকে প্রেমপাত্রের সঙ্গে মিলনাবসানে বিরহের
অনিবার্যতার গান, অত্রদিকে আবার শেষ বর্ষণ বা বর্ষাবিদায়ের গানরূপেও
কবি এটি ব্যবহার করেছেন নটরাজ ঋতুরঙ্গশালায়। ‘কেন রে এতই যাবার
স্বপ্ন’ গানটিকেও অনুরূপ শেষ বসন্ত বা বসন্তবিদায়ের গানরূপে গ্রহণ করা
যায়। ‘কে বলে যাও যাও আমার যাওয়া তো নয় যাওয়া’ গানে বিদায়ের স্বর
মিলনে শেষ হয়েছে। যাওয়াই যে চরম নয়, হারিয়ে ফিরে-পাওয়ার
উৎসবই কবির চিরন্তন বাণী, এই কথাটি তাঁর কান্তনীর-বসন্তে যেমন, গানেও
তেমনি অভিব্যক্ত। পথের বাণী ‘কান্ত বাঁশির শেষ রাগিণী বাজে’ গানটিতেও
আছে, সেখানে বিদায়কালে কবির গান—

পথিক আমি এসেছিলাম তোমার বকুলতলে—

পথ আমারে ডাক দিয়েছে এখন যাব চলে।

করা স্বপ্নীর পাতায় ঢেকে আমার বেদন গেলেম রেখে

কোন কাঙনে মিলবে সে-যে তোমার বেদনাতে।

কয়েকটি গানে মরণের উল্লেখ পাওয়া যায়। প্রসঙ্গত স্মরণীয়, মরণসম্পর্কে
পূজাপর্যায়ের মধ্যেও অনেকগুলি গান আছে এবং সেখানে কবির আধ্যাত্মিক
দৃষ্টি মৃত্যুর মধ্যে কেবল দেহাবসানেরই ঘোষণা নয়, জীবনাত্তরের ইঙ্গিত
আধিকার করেছে। কিন্তু প্রেমের বাতাবরণে মরণের উল্লেখ কেন?
ভালোবাসার পূহভিত্তির উপর কি কেউ মৃত্যুর ধ্বজবজ্রাঙ্ক এঁকে রাখে?

অথচ ‘তোমার প্রাণের রস তো শুকিয়ে গেল ওরে’, ‘মরণ রে তুহু’ মম ক্রামসমান’ এবং ‘উতল হাওয়া লাগল আমার গানের তরঙ্গীতে’ এই তিনটি গানে নিশ্চিতভাবে মৃত্যুর উল্লেখ আছে। বিচিত্র পর্যায়ে আমি ফিরব না রে ফিরব না আর, তোমার হল স্তম্ভ আমার হল সারা, আমাকে বাঁধবি তোরা, ওরে মাঝি ওরে আমার মানবজন্মতরীর মাঝি, আমার যাবার সময় হল, যেতে হবে আর দেগি নাই—এই গানগুলিতে মৃত্যুর বিষাদ লেগেছে রলে মনে হয়।

কতকগুলি প্রেমের গানে কবির অন্তরলোকের অধিষ্ঠাত্রী মানসী বা মানস-সুন্দরীর ছায়াপাত ঘটেছে। বহিরিস্থিরের দ্বারা যে লভ্য নয়, অন্তরলোকেই যার রাজসিংহাসন, সেই চিরমানসোদ্ভিষ্টার প্রতি গানগুলি নিবেদিত। এই পর্যায়ে—না না না ডাকব না ডাকব না, তোরা যে যা বলিস ভাই, ও আমার ধ্যানেরই ধন, হাষ রে ওরে যায় না কি জানা প্রভৃতি গানগুলি এই প্রসঙ্গে স্মরণ করা যেতে পারে। ডাকব না ডাকব না গানে কবি অন্তরে যাকে ডাক পাঠিয়েছেন পরবর্তী গানগুলিতে তারই সঙ্গে অন্তরের দানপ্রতিদানের লীলারস উচ্ছলিত। ‘তোরা যে যা বলিস ভাই’ কবির বহুপরিচিত বিখ্যাত রচনা, এ গানের সোনার হরিণ অপ্রাপ্যের চিরপ্রতীক, রোমান্টিক কবির চিরঅভীষ্ট—‘যারে যায় না পাওয়া তারই হাওয়া লাগল কেন মোরে’। পরবর্তী গানে কবি তাঁর ধ্যানরূপিণী মানসপ্রিয়ার ঠিকানা বাইরের ভুবনে হারিয়েছেন বলে ‘প্রাণের মাঝে আছ গোপন স্বপন’ বলে সাক্ষ্য পেয়েছেন। ‘হায় রে ওরে যায় না কি জানা’ গানেও কল্পন নির্বিশেষ স্বৃতি নিয়ে বিদেহী অন্তরলক্ষীর বার্থ সন্ধান চলেছে, অবশেষ অল্পভব এই রকম—

অলখ পথেই যাওয়া আসা, শুনি চরণধ্বনির ভাষা—

গন্ধে শুধু হাওয়ায় হাওয়ায় রইল নিশানা।

‘ওহে সুন্দর মম গৃহে আজি’ গানটিতে আর বিষাদ নেই, দীর্ঘশ্বাসিত স্বৃতি নেই, এখানে কবির সঙ্গে অন্তরলক্ষীর নবমিলনোৎসবের পরিকল্পনা, অভিনব ভাবসম্মিলন। অগ্ন্যত্র কবি বলেছেন—

এসো আমার ঘরে

বাহির হবে এসো তুমি যে আছ অন্তরে,

এখানে তারই অল্পরূপ উক্তি—

তব কণ্ঠে দিব মালা, দিব চরণে ফুলডালা—

আমি সকল কুঙ্করান্ন ফিরি এনেছি যুথী জাতি ।

তব পদতললীনা আমি বাজাব স্বর্ণবীণা—

বরণ করিয়া লব তোমারে মম মানসসাধি ।

এই অংশগুলি মনে পড়ে যায়। পরবর্তী কয়েকখানি গানেও বিরহের স্বর গভীরভাবে বেজেছে, প্রতি গানেই চলে-বাওয়ার হাহাকার স্পষ্ট। চলে-বাওয়া বিষয়ক এই গানগুলি যথাক্রমে—কে আমাদের যেন এনেছে ডাকিয়া, সেদিন হুজনে হুলেছিহু বনে, সেই ভালো সেই ভালো, কাছে যবে ছিল পাশে হল না যাওয়া, আমার প্রাণের পরে চলে গেল কে, মনে রয়ে গেল মনের কথা, ওগো আমার চির-অচেনা পরদেবী, কোথা হতে শুনতে যেন পাই, পাছখাখির স্নিক্ত কুলার, বাজে করুণ হুরে। ‘সেদিন হুজনে হুলেছিহু বনে’ মিলনশ্বতির রসোদগার—এতে বেদনার তীব্রতার বদলে শ্বতিরোমহুনের স্নিক্ততা আছে। যদিও গানে আছে ‘এখন আমার বেলা নাহি আর বহিব একাকী বিরহের ভার’, তথাপি কবির হৃদয় শ্বতিগন্ধবহ বলেই সেই তুলনার বিরহের তীব্রতা নেই। ‘সেই ভালো সেই ভালো’—এটিও বিরহের গান। এ গানে কবি মিলন অপেক্ষা বিরহবেদনাকেই বরণীয় মনে করেছেন। ‘কাল রাতের বেলা গান এল মোর মনে’ এই গানটির উল্লেখ পূর্বেই করা হয়েছে। সেখানে কবি বলেছেন, প্রিয়বিরহের বিষন্ন মুহূর্তেই তাঁর বাঁশিতে গান বাজে, মিলনে সে গান বাজে না। ‘সেই ভালো সেই ভালো’ গানটিতেও তারই প্রতিধ্বনি শুনি, ‘না-বলা বাণীর নিয়ে আকুলতা আমার বাঁশিটি বাজানো’। ‘কাছে যবে ছিল পাশে হল না যাওয়া’—এটিও একই প্রসঙ্গঘটিত গান। এখানেও কবির বক্তব্য—

হারানো দিনের ভাষা স্বপ্নে আজি বাঁধে বাস।

আজ শুধু আঁখিজলে পিছনে চাওয়া ।

‘বাজে করুণ হুরে’ গানে এই বিরহ-বিপ্রলস্তের তীব্রতা সমস্ত আকাশকে তীব্র ব্যাঘ্র স্পর্শ করেছে—

যুথীগন্ধ অশান্ত সমীরে ধায় উতলা উচ্ছ্বাসে,

তেমনি চিন্তা উদাসী রে, হায় নিদারুণ বিচ্ছেদের নিশীথে ।

প্রেমপর্যায়ের ১৯৮-২০৩ সংখক গানগুলির বিষয় প্রেমে নিঃসংশয় নির্ভরতা, সংকোচের অবসানে প্রেমের হুনিচ্চিত উপলব্ধি। জীবনে পরম লগন কোর না হেলা, সখী দেখে যা এবার এল সময়, আমি আশায় আশায় থাকি, আমার

নিখিল ভুবন হারালেম আমি যে, না না ভুল কোর না গো, ভুল করেছিল ভুল ভেঙেছে এইগুলিকে এই প্রসঙ্গের অন্তর্ভুক্ত করা যায়। প্রেমপর্বারের ২৫২-২৬৫ সংখ্যক গানগুলিকে বলা যায় ভাবসম্মিলন। বিরহের মধ্যে মিলনের ব্যঞ্জন এগুলিতে আভাসিত। গানগুলি স্বাভাবিক—কিরবে না তা জানি, দিনের পরে দিন যে গেল, না চাহিলে যারে পাওয়া যায়, বিরহ মধুর হল আজি, কিরে কিরে ডাক দেখি রে, প্রভাত-আলোরে মোর কাঁদায়ে গেলে, নাই যদি বা এলে তুমি। কত ভাবানুভূতি, কত ক্ষুদ্র অনুভবে কবির প্রেমচেতনা বারবার অনুরঞ্জিত হয়েছে, এই গানগুলি তার প্রমাণ। ‘কিরবে না তা জানি’ গানে কবি স্পষ্টই বুঝেছেন যে হারিয়ে যায় সে আর কিরে আসে না। তবু বিরহী মাহুঘের কল্পনার অবসান হয় না। চলে যাওয়ার পথ যে দিকে সেদিক পানে অনিমিষে কিরে চাওয়ারও তার শেষ নেই। পদাবলীতে এই কিরে-পাওয়ার আকাঙ্ক্ষাকেই ভাবসম্মিলনরূপে কল্পনা করা হয়েছিল। কবিও তাঁর অকথিত আশার পথে প্রদীপ জ্বলে রেখেছেন তারই নামে, যার মালা গাঁথা ফুরিয়েছে, তারই নামে আজো বকুল অকারণেই ফুটে ঝরে চলেছে প্রাণে শুধু ঐ স্পর্শের পিপাসাটুকু জাগিয়ে। যেখানেই থাকুক সেই বিদেহিনী মানসীপ্রিয়া, তবু কবি তারই প্রতীকায় তাঁর চিস্তাযার মুক্ত রেখে দিয়েছেন। তাঁর গীতহীন রজনী সেই সুরেই বীণা বেঁধে চলেছে, যাকে ঘিরে কাঙাল বাণীর আলাপন চলে এই বিরহগীতে। ‘দিনের পরে দিন যে গেল’ গানটিতেও কবি অন্ধকার নিঃসঙ্গ গৃহে তার ফেলে-যাওয়া আসনখানির দিকে চেয়ে উন্নয়ন হয়ে আছেন। এখানেও দেখি কবির পুষ্পবনে মঞ্জরীতে সাজি ভরে উঠেছে, ‘ব্যাখার হারে’ কবি তাদের গঁথে রেখেছেন। কী গভীর বেদনার কবি গেয়েছেন—

পাথের ধ্বনি গণি গণি রাতের তারা জাগে,

উস্তরীয়ের হাওয়া এসে ফুলের বনে লাগে ৬

ফাঙ্গনবেলার বৃকের মাঝে পথ-চাওয়া সুর কঁদে বাজে—

প্রাণের কথা ভাষা হারায়, চোখের জলে ঝরে।

‘না চাহিলে যারে পাওয়া যায়’ গানে বেদনার বিনিময়ে সারস্বতপ্রাপ্তির সুর ফুটে উঠেছে। কবির সংগীতে সে অপ্রাপ্তির রাগিনী কেমন করে বেজে ওঠে সেই রহস্য ব্যাখ্যাত হয়েছে—

তারি লাগি যত ফেলেছি অশ্রুজল

বীণাবাদিনীর শতদলদলে করিছে তা টলোমল।

যোর গানে গানে পলকে পলকে বলসি উঠিছে বলকে বলকে,

শাস্ত হাসির করণ আলোকে ভাতিছে নয়নপাতে ।

‘নাই যদি বা এলে তুমি’ গানের একটি চরণ—‘অন্তরেতে নাই তুমি কি
সামনে আমার নাই বলে’ পুনরাব ছবি কবিতাকে মনে করিয়ে দেয় ।

৬

গীতবিতানে প্রেম-পর্ধ্যায়ের অন্তর্গত প্রেমবৈচিত্র্য বিভাগের প্রথম গান
‘বিরস দিন বিরল কাজ ।’ মহয়ার একটি কবিতার গীতরূপ এই গানটিতে
প্রেমের দুর্দম আগমনের রূপটি সুন্দর ভাষায় ফুটিয়ে তোলা হয়েছে । পূর্ববীর
‘কিশোর প্রেম’ কবিতার সহসা প্রোঢ় বয়সে করেকটি স্মৃতিবহ অল্পবয়সের সংস্পর্শে
এসে কবির মনে পুরাতন প্রেমের করুণ ব্যাকুলতা জোয়ারবেগে নেমে এসেছিল
—তারপর থেকে শেষ জীবন পর্যন্ত সেই প্রেমের উত্তাল তরঙ্গ কবির বিরস
দিন, কর্মহীন অবকাশ, প্রোঢ়তার অলস মন্থর প্রহরগুলিকে অকারণ যোবনের
চঞ্চলতা দিয়ে ভরিয়ে দিয়ে গেছে । ‘গঙ্গা যেন হেসে দুলায় ধূঁজটির জটা’—এই
নিপুণ উৎপ্রেক্ষায় কবি প্রোঢ় বয়সের সেই সমারোহপূর্ণ প্রেমের বিবরণ
দিয়েছেন । বহুকাল পূর্বে (১৩০১ জ্যৈষ্ঠ ১২ তারিখে) চিত্রার বিকাশ
কবিতার প্রেমের আগমনের বর্ণনা ছিল কোমল সংকেতে আঁকা—

বাঞ্ছিল কাহার বীণা মধুর স্বরে

আমার নিভৃত নবজীবন ’পরে ।

প্রভাতকমলগম ফুটিল হৃদয় মম

কার দুটি নিকুপম চরণ তরে ।

মুহু সংকুচিত সেই প্রেমের সঙ্গে মহয়ার ‘বিরস দিন বিরল কাজে’র তুলনা
করলেই বোঝা যাবে শেষ বয়সের এই অত্যন্ত প্রেমের স্বভাব কী দুঃস্বপ্ন—‘দস্যুর
মত ভেঙে দিয়ে যায় চিত্রাভ্যাসের মেলা’ । ‘এ কী সুধারস আনে’ গানটিও
প্রেমের আবির্ভাবের স্মারকগীত । কিন্তু এই প্রেম উন্নত অকালবসন্ত নয়,
এ যেন কান্তনের আশ্রমজরীর মত ধীরে ধীরে তার গন্ধ বিকাশ করে । যে
প্রেমের সুধারসে প্রাণমনে রোমাঞ্চ ওঠে, সমগ্র বিশ্ব প্রেমিকার অস্তিত্বের
প্রভাবে শ্রামসুন্দর হয়ে ওঠে, সেই প্রেমের আবির্ভাবেই গান জাগে কবির
বীণার—

পুরাতন বীণাখানি ফিরে পেল হারা বাণী ।

নীলাকাশ শ্রামধরা পরশে তাহারই ভরা—

ধরা দিল অগোচরা নব নব সুরে তানে ।

চৈতালির ‘উৎসর্গ’ কবিতায় দ্রাকাকুলের স্তবকাবনত্র যৌবনবেদনায় কাঁব লিখেছিলেন—

লুটে লও ভরিয়া অঞ্চল, জীবনের সকল সম্বল,

নীরবে নিতান্ত অবনত বসন্তের লব-সমর্পণ—

হাসিমুখে নিয়ে যাও যত বনের বেদন নিবেদন ।

‘মম যৌবননিকুলে গাহে পাখি’ সেই পূর্ণপ্রস্ফুটিত যৌবনবেদনার একটি অপূর্ব পরিণতকলশ্রাম কাব্যসংগীত । যে যুগনাভি প্রেম আপন অন্তরে প্রথম প্রণয়ের অনির্দেশ বেদনা ও পুলকচঞ্চলতা জাগিয়ে তোলে সেই উন্নয়ন প্রেম দিয়ে কবি জাগিয়েছেন তাঁর প্রণয়পাত্রীকে—

আজি চঞ্চল এ নিশীথে জাগ কাণ্ডনগুণগীতে

অধি প্রথমপ্রণয়ভীতে, মম নন্দন-অটবীতে

পিক মুহুমুহ উঠে ডাকি— সখি জাগ জাগ ।

প্রাচীন কালের প্রেমনিবেদনের ভঙ্গিতে কল্পনা কাব্যের ‘যাচনা’ কবিতাটি রচিত এবং এটিকে স্মারোপিত করে একটি সার্থক প্রীতিগীতিতে পরিণত করা হয়েছে । কবিতার শেষ চরণগুলিতে প্রণয়-নিবেদনের রোমান্টিক ভঙ্গি সহসা গভীরতায় পর্ববসিত হয়েছে এবং জীবনদেবতার আভাস এসে গেছে । রোমান্টিক কবির অনির্দেশ বেদনা প্রেমচেতনায় মিশে গেছে ‘যদি জ্ঞানভেদ আমার কিসের ব্যথা’ গানে । এক অনির্বচনীয় দুঃখের বেদনার সুর ‘আমি যে আর সইতে পারিনে’ গানটিতেও আছে । দুটি গান যথাক্রমে গীতিমাল্য ও গীতালির অন্তর্গত । কী আশ্চর্য রোমান্টিকতায় কবি কল্পনা করেছেন দূরবর্তী বাণী লিপিলেখার মধ্য দিয়ে যখন কবির কাছে আসবে তখন তার সঙ্গে আসবে শতক্ষেতের সূর্য গন্ধ, পাছহাওয়া ও নীলাকাশের সুর ‘দে পড়ে দে আমার তোরা’ এই গানটিতে । বিস্তৃত রোমান্টিকতার সংজ্ঞা পাওয়া যায় ‘আমার মন বলে চাই চাই গো’ গানটিতে । তাছাড়া ‘এবার সখী সোনার যুগ দেয় বুঝি দেয় ধরা’ ‘সে কোন বনের হরিণ ছিল আমার মনে’, ‘যে কেবল পালিয়ে বেড়ায় দৃষ্টি এড়ায়’ গানগুলিতে হরিণ সর্বত্রই অনির্বচন রোমান্টিক উৎকর্ষ ও নিরুদ্দেশ সৌন্দর্যবাহুল্যের প্রতীক বলে মনে হয় । বিচিত্র-পর্ধারের ‘স্বপনপারের ডাক শুনেছি’ এবং ডাকঘর নাটকের জন্ত লিখিত ‘কোথাও

আমার হারিয়ে-যাওয়ার নেই মানা' গানছটিও রবীন্দ্ররোমাণ্টিকতার ভাবরূপে ব্যবহৃত হয়।

রবীন্দ্রনাথের প্রেমসংগীতগুলিতে সমগ্র নিসর্গপ্রকৃতি পটভূমিকারূপে বিতত হযে আছে। মানসীর ভূমিকায় কবি বলেছিলেন যে, এই বহির্ভূবন কত গান কত দৃশ্যকে সঙ্গীহার। সৌন্দর্যের বেশে আমাদের হৃদয়ের দ্বারে প্রেরণ করে এবং সেই মোহমগ্নগানে কবির গভীর প্রাণে বিরহী ভাবনা জেগে ওঠে। মূর্তিমতী মর্মকামনা সেই বাইরের বর্ণগন্ধ নিয়েই আশা ভাষা ও প্রেমের সাহায্যে মানসী-প্রতিমা নির্মাণ করে। প্রিয়জন মৃত্যুর পরে স্মৃতিরূপে বিশ্বলোকে থেকে যান, সৌন্দর্যরূপে নিসর্গলোকে মিলিয়ে যায় বলেই মানসহৃদয়ী কবিতায় কবি সঙ্ঘার কনকবর্ণে তার অঞ্চল, উষার গলিত স্বর্বে মেখলা, পূর্ণ তটিনীর কলস্বরে তার ললিত যৌবন, বসন্তবাতাসে চঞ্চল যৌবনব্যথা ও নিষ্পথ পূর্ণিমারাত্রে তার দুঃখস্তব্ধ বিরহশয়নখানি দেখতে পান। তাই গানে এই মানসীর অরূপ মূর্তিখানিকে তিনি ফাস্তনের আলোতে উপস্থাপিত করেন, তাঁর স্বরের সাধনায় মিশে যায় বকুলের গন্ধ, রঙিন মাধুরীচ্ছায় আচ্ছাদনে ঢাকা পড়ে তাঁর নাম। এই নিসর্গচিত্তরূপময়ী মানসপ্রতিমা প্রকৃতিমাধুরীসারে অপকৃপা হয়ে উঠেছে 'একলা বসে হেরো তোমার ছবি' গানটিতে। 'আছ আকাশপানে তুলে মাথা' গানে দেখি গানের স্বরে তার কাষা যায় মিলিয়ে, কাছের ব্যক্তি হয় স্বপ্নের রোমাণ্টিক নারী। তখন পিয়ালবনে তার আলুলায়িত কুস্তল ওড়ে, বকুলবনে তার আঁচল পাতা হয়। কখনও-বা মেঘমুক্ত শশাঙ্ককলা তার সিঁথি-প্রান্তে জলে। 'লিখন তোমার ধূলায় হয়েছে ধূলি' গানে প্রিয়জনের বিশ্বতপ্রায় লিপিখানিকে কবি খুঁজে পেয়েছেন প্রকৃতির মধ্যে—'বনে বনে তব লেখনী-লীলার রেখা'। 'আজি সাঁঝের যমুনায়' গানে সাক্ষ্যচন্দ্রালোকিত যমুনায় তরুণ চাঁদের কিরণতরীর ভেসে-চলা থেকে কবির মনে জাগে বিরহবেদনা—'তারই স্বপ্ন সারিগানে বিদায়স্বপ্তি জাগায় প্রাণে'। 'গহন বন বনে পিয়াল-তমাল-সহকার-ছায়ে' প্রকৃতির ছবি গানটির প্রাণ। ঋতুবিষয়ক গানগুলির পূর্বে কয়েকটি গান আছে গীতবিতানে, বসন্ত সেগুলি প্রেমেরই গান। আধার কুঁড়ির বাঁধন টুটে চাঁদের ফুল যখন ফুটে ওঠে তখন তার গন্ধ থাকে কবির 'গভীর বাঁধায় স্বপ্ন-মাবে লুটে'। পূর্ণচাঁদের মায়ায় কবির ভাবনা যখন পথ ভোলে, সিন্দূপারের পাখির মত দিগন্তে পাড়ি দেয়, তখনও হারা ফাস্তনরাতির জন্ত সাঁথি-খুঁজে-মরা কাদন তার সঙ্গে হায় হায় করে ওঠে। মনোহর

প্রকৃতির দিকে চেয়ে মনে হয় কবির ‘আকাশে ওই দেখি কী যে তোমার চোখের চাহনি যে’। ব্যাকুল বকুলের ফুলে যখন ভ্রমর পথ ভুলে মরে, তখন ‘নিখিল তাই মরে ঘুরি বিরহসাগরের কূলে’।

স্বর দিয়ে স্মৃতিজাগানোর বেদনায় কবি পূরবীর যুগে লিখেছিলেন ‘অনেক দিনের আমার যে গান আমার কাছে ফিরে আসে’। কী বিধুর বেদনায় স্মৃতি-কুশাহত কবি প্রসন্ন করেছিলেন সেই পুরাতন অহুস্রবাহী গানকে—

যে ফুল গেছে সকল ফেলে গন্ধ তাহার কোথায় পেলে,
যার আশা আজ শূন্য হল কী স্বর জাগাও তাহার আশে।

হারানো-দিনের ঝরানো-স্মৃতির গানকে নিয়ে এমন নিশ্চল শোকের স্ফটিক, এমন স্তম্ভ অশ্রুর মূক্তা, এমন বেদনাভার্ত অন্ধকারের বৃকে-জমা হীরকখণ্ড আর কে রচনা করতে পারেন? বীণার ঝংকারে তার থেকে রাগিণী করে গিয়ে রসিকের চিন্তে বাসা বাঁধে, কবিও তাঁর জীবনের বীণাতার থেকে শোককে তুলে নিয়ে গানের স্তরে স্তরে শ্লোক করে রেখেছেন—

সকল গৃহ হারালো যার তোমার তানে তারই বাসা,
যার বিরহের নাই অবসান তার মিলনের আনে ভাষা।
শুকালো যেই নয়নবারি তোমার স্বরে কাঁদন তারই,
ভোলা দিনের বাহন তুমি স্বপ্ন ভাঙ্গাও দূর আকাশে।

মাঝে মাঝে নর্ধার দমকা বাতাসে, বসন্তের যুগ সমীরণে, অর্ধজাগর স্বপ্নাভাসে সেই নব পুরাতন দিনের সহস্র স্মৃতি ভেসে আসে কোন উর্ধ্বাচারী স্মৃতিলোক থেকে। নিশীথরাতে বাদল ধারা যখন নিদ্রামগন ভুবনে কেবল কবির ঘুম হরণ করে, তখন চোখের জলের সাদা দিয়ে কবি তার সঙ্গে মেলান তাঁর কবেকার ভালোবাসার স্বরলিপিটিকে—

অনেক কথা বলেছিলেম কবে তোমার কানে কানে
কত নিশীথ অন্ধকারে কত গোপন গানে গানে।
সে কি তোমার মনে আছে তাই শুধাতে এলেম কাছে
রাতের বৃকের মাঝে তারা মিলিয়ে আছে সকলখানে।

এ গানের ভঙ্গিটি ছিলনার—যেন কবি স্বয়ং তাঁর শরীরিণী প্রিয়তমার কাছে উপস্থিত হয়ে জানতে এসেছেন—সে কি তোমার মনে আছে? কিন্তু এ জিজ্ঞাসা কাল্পনিক। কারণ উত্তরের প্রতিপক্ষ কোনোদিনই মানবকণ্ঠে সে জবাব পাঠাবে না বলেই তো! রাতের বৃকের নিভৃত অন্ধকারের স্তবকে

বুড়ির ধারাপতনে সিক্ত বনযুথীর গন্ধে স্মৃতিবহ বেদনায় সেই প্রেম বাসা বেঁধেছে। মানসস্বন্দরী কবিতাতেও দেখি মানসস্বন্দরীকে কল্পনা করে তাঁর সঙ্গে রহস্যমধুর প্রেমের লীলারঙ্গ সংলাপ-প্রলাপ চলেছে, কিন্তু শেষ পর্বন্ত সেই স্বপ্ন-কল্পনা প্রলাপাবেশ কেটে গেছে, কবি আবার পদ্মাবক্ষে নৌকায় নিঃসঙ্গ নির্জন অন্ধকারে আপনার শূণ্যতার মধ্যে ফিরে এসেছেন। আর ‘অনেক কথা বলেছিলেম’ গানেও সঞ্চারীর ভাষাই কবির নিরন্তর নৈঃসঙ্গের হাহাকায়ে দোলায়িত—

ঘুম ভেঙে তাই শুনি যবে দীপ-নেভা মোর বাতায়নে
 স্বপ্ন-পাওয়া বাদলহাওয়া ছুটে আসে ক্ষণে ক্ষণে —
 বুড়িধারার ঝরঝরে ঝাউবাগানের মরোমরে
 ভিজ়ে মাটির গন্ধে হঠাৎ সেই কথা সব মনে আনে।

‘মেঘছায়ে সজল বায়ে’ গানে স্পষ্টই বলেছেন, মেঘছায় সজল বর্ণমধুর দিনে কবির মনকে ‘উভলা করে সারাবেলা কার লুপ্ত হাসি স্তম্ভ বেদনা’। কোন বসন্তের নিশীথে যে বকুলমালাটি প্রিয়কণ্ঠ থেকে তিনি আপন গলায় পরেছিলেন আজ তার দলগুলি ঝরে গেলেও গন্ধমাত্র বাতাসে ভেসে বেড়ায়। তবু সেই বেদনার মধ্যেও কবির কী সারস্বত সাক্ষ্য—

জানি, ফিরিবে না আর ফিরিবে না, পথ তব গেছে স্বদূরে।
 পারিলে না তবু পারিলে না, চিরশূণ্য করিতে এ ভুবন
 তুমি নিয়ে গেছ মোর বাঁশিখানি, দিয়ে গেছ তোমার গান।

গোধূলিগগনে মেঘে ঢেকেছিল তারা, কে দিল আবার আঘাত আমার ছয়ায়ে, যদি হল যাবার ক্ষণ, তোমার গীতি জাগালো স্মৃতি, প্রাণের পবনে আকুল বিষণ্ণ সন্ধ্যায় গানগুলি সবই বর্ষার সজল হাওয়ার পটভূমিতে স্থাপিত বিরহবেদনার উন্মথিত রাগিণী এবং সবগুলি গানই বক্তব্যের সাদৃশ্বে, প্রকাশের একমুখীনতায় কবির একই ব্যক্তিগত স্মৃতি থেকে উৎসারিত বলে মনে হয়। প্রেমের গানে বসন্তের পটক্ষেপ ঘটেছে অসংখ্য বার, ঋতু ও প্রকৃতি-পর্ষায়ের গানে তার উল্লেখ আছে। বসন্তপ্রেক্ষণী প্রেমসংগীতগুলি অবশ্য বর্ষার মত বিরহ-ব্যাকুল নয়—মিলনাকুলতা ও উল্লাস-হিলোলই সেখানে প্রধান, তবু বেদনার স্মৃতি অস্পষ্ট নয়। ‘এই উদাসি হাওয়ার পথে পথে’ গানে বসন্তের বরা মুকুল সংগ্রহ করে কবি তাঁর প্রিয়জনের হাতে তুলে দিতে চেয়েছেন, কারণ

যখন যাব চলে ওরা ফুটেবে তোমার কোলে;

ভোমার মালা গাঁথার আঙুলগুলি মধুর বেদনভরে

যেন আমায় স্মরণ করে ।

‘বসন্ত সে যায় তো হেসে’ গানের বসন্ত বিদায়পারের অভিযাত্রী, সেই সঙ্গে কবির প্রিয়জনও । এখন সংসারের কূলে একা উপবিষ্ট কর্ণার স্মৃতিচারণার প্রৌঢ় দিনগুলি—যা তাঁর শেষ বয়সের অসংখ্য কাব্যে পুনরাবৃত্ত, একটি কয়েক-চরণের স্তবকে ঘনীভূত রূপ নিয়েছে—

রইব একা ভাসান-খেলার নদীর তটে

বেদনাহীন মুখের ছবি স্মৃতির পটে ।

অবসানের অন্ত-আলো ভোমার সাথি সেই তো ভালো—

ছায়া সে থাক মিলনশেষের অন্তরালে ।

তাই দক্ষিণ পবনে যখন দোলা লাগে, ‘দিকললনার নৃত্যচঞ্চল মঞ্জীরধ্বনি অন্তরে ওঠে রনরনি বিরহবিহ্বল হৃৎস্পন্দনে’, দক্ষিণ সমীরে দূর গগনে যেখানে একলা বিরহীর অবস্থান, সেখান থেকে হৃবস্ত ফাস্তনের উচ্ছ্বসিত হাওয়া পালে এসে লাগে কবির, তখন শুনি মনহরণের এই গান—

কোথায় তুমি মম অজানা সাথি

কাটাও বিজনে বিরহরাতি,

এসো এসো উধাও পথের যাত্রী—

তরী আমার টলোমলো ভরা জোয়াবে ।

৭

আমরা পূর্বেই বলেছি বাঙলা কাব্যসংগীতের ঐতিহ্য ও ধারা অল্পসরণ করেই রবীন্দ্রনাথের আবির্ভাব ঘটেছিল, কাব্যসংগীতের উনিশ শতকীয় ইতিহাস অবীকার করে নয় । নিধুবাবু, হরু ঠাকুর, রায় বহু, শ্রীধর কথকের প্রেমের গানগুলির সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের প্রথম জীবনের প্রেমসংগীতগুলির তুলনা করলেই প্রমাণিত হবে যে, কথা ও সুরের রীতিনীতির দিক থেকে রবীন্দ্রনাথের পূর্বে উক্ত গীতকারকৃন্দই প্রখালজ্বী দুঃসাহস দেখিয়েছিলেন, সংগীতরচনার কাব্য-মূল্যের নিঃসন্দিগ্ধ প্রতিষ্ঠা ঘটিয়েছিলেন, ব্যক্তিগত জীবনের অল্পভূতিকে কাব্য-সংগীতে দ্বন্দ্ব করে তোলার উপায় জানতেন । রবীন্দ্রনাথের প্রথম জীবনের গানে কেবল টপ্পার সুর নয়, উনিশ শতকের হাক-আখড়াই, চপকীর্তন, কীর্তন-পাচালির সুর কতখানি কার্যকরী হয়েছিল, অল্পসন্ধানী গবেষকদের

কাছে তা আলোচনার বস্তু হয়ে থাকবে। উনিশ শতকের শেষ দিকে এবং বিশ শতকের প্রথম দশকে বাঙলা কাব্যগীতের যে সকল সংকলন প্রকাশিত হয়েছিল তার প্রায় সবগুলিতেই রবীন্দ্রনাথের গীত-সংখ্যা নিতান্ত অঙ্গুলিমের ছিল না। রাগরাগিণী এবং তালের উল্লেখ থাকায় সহজেই প্রমাণ করা যেতে পারে রবীন্দ্রনাথের সেই সময়কার গানগুলি প্রচলিত রাগরাগিণীর উপর ভিত্তি করেই রচিত এবং তাঁর প্রেমের গানগুলিই মোটামুটি সর্বাধিক জনপ্রিয় ছিল।

তৎসঙ্গেও রবীন্দ্রনাথের প্রেমসংগীতগুলি বাঙলাদেশে একদা অমম্বল প্রতিকূলতা লাভ করেছিল একথা ভাবতে আশ্চর্য লাগে। রবীন্দ্রনাথের প্রেমসংগীতের সর্বাধিক বিকস্মাচরণ করেছিলেন কবি ঝিজেন্দ্রলাল, সে ইতিহাস অনেকেরই অজানা নেই। ঝিজেন্দ্রলাল লিখেছিলেন—

“কবিতা লিখিতে গেলেই নব্য কবিগণ প্রেম লইয়া বসেন।...তাও যদি কবিতা দাম্পত্য প্রেম লইয়া কাব্য লেখেন, তাহাও সহ হয়। ইহাদের চাই—হয় বিলাতি কোর্টশিপ, নয়ত টপ্পার প্রেম। নহিলে প্রেম হয় না।...”

ইংরাজিতেও কোর্টশিপ অবস্থার গান অনেক আছে বটে, কিন্তু দাম্পত্য প্রেমের গানেরও অভাব নাই। কিন্তু আমাদের দেশে যেখানে দাম্পত্য প্রেম ভিন্ন অন্তরূপ বিশুদ্ধ প্রেম নাই, সেখানে দাম্পত্য প্রেমের গান নাই বলিলেই হয়। হা অদ্ভট!

উদাহরণ দিতে হইবে? রবীন্দ্রবাবুর প্রেমের গানগুলি নিন। সে আসে ধীরে, সে কেন চুরি করে চায়, হৃদয়ে দেখা হল ইত্যাদি বহুতর ধ্যাত গান—সবই ইংরাজি কোর্টশিপের গান। তাঁহার তুমি যেও না এখনি, কেন যামিনী না যেতে জাগালে না ইত্যাদি গান লম্পট বা অভিসারিকার গান। তাঁহার যে কয়টি গানকে দাম্পত্য প্রেমের গান নামে অভিহিত করা যাইতে পারে—তাঁহার সেক্ষপ ধ্যাতিলাভ করে নাই।

‘আশ্চর্যের বিষয় এই যে, এরূপ গানে মৌলিকতাও নাই। শয়ন রচনা করা, মালা গাঁথা, দীপ জালা এ সকল ব্যাপার বৈষ্ণব কবিদিগের কবিতা হইতে অপহরণ। স্থানে স্থানে পংক্তিকে পংক্তি উল্লঙ্ঘনে গৃহীত। তবে...রবিবাবুর কবিতায় বৈষ্ণব কবিদিগের ভক্তিটুকু নাই, লালসাতুকু বেশ আছে।” ১৮

এই ভাষার সঙ্গে আধুনিক রবীন্দ্রকাব্যমালোচনার স্বভাবতই কোনো সম্পর্ক নেই। ঝিজেন্দ্রলাল একই ভঙ্গিতে রবীন্দ্রনাথের চিত্রাঙ্কন কাব্যনাট্যটিকেও নির্ধাতিত করেছিলেন। রবীন্দ্রনাথের প্রেমসংগীতসম্পর্কে এই জাতীয়

সমালোচনার সেকালের একশ্রেণীর রক্ষণশীল মনোভাবই প্রতিকলিত হয়েছে, তৎসহ কিছু ব্যক্তিগত অসুয়াও থাকতে পারে বলে সন্দেহ জাগে।
 ষিজেন্দ্রলালের অভিযোগ ও রবীন্দ্রনাথের প্রেমসংগীতসম্পর্কিত সমালোচনার উত্তর দিবেছিলেন প্রিয়নাথ সেন সাহিত্য পত্রিকার কার্তিক ১৩১৬ সংখ্যায়। প্রিয়নাথ সেন বলেছিলেন যে কোর্টশিপ আসলে পূর্বরাগ মাত্র। ষিজেন্দ্রলাল নীতির দোহাই দিয়ে রবীন্দ্রনাথের যে সকল ‘নির্দোষ ও পবিত্র’ গানের নিন্দাবাদ করেছেন সেগুলি প্রকৃতপক্ষে এই ‘পূর্বরাগের মাধুরীতে পূর্ণ’। প্রিয়নাথ লিখেছিলেন—

“আমাদের গুরুজনভূষিষ্ঠ একারবর্তী বৃহৎ পরিবারের মধ্যে অপর সকলের অজানিতভাবে নববধূর স্বামীর নিকট লাজসংকুচিত ধীরপদক্ষেপে গমন—
 ষিজেন্দ্রবাবুর নিকট ক্ষমা প্রার্থনা করিয়া অভিগারই নয় বলিলাম—নববিবাহিত পাত্রপাত্রীর পরম্পরকে চুরি করিয়া বা অপাঙ্গে দর্শন, পূর্বরাগের এ সমস্ত মধুময় লক্ষণ রবিবাবুর সে সকল অতুলনীয় গীতগুলির মধ্যে পঞ্চম রাগিণীতে নিত্য গুঞ্জরিত।

আমাদের এমন আশা যে, ষিজেন্দ্রবাবুর আপত্তি সত্ত্বেও এই নির্দোষ এবং মনোমুগ্ধকর কোর্টশিপ শীঘ্র সমাজ হইতে বিচ্যুত হইবে না এবং ষিজেন্দ্রবাবুর নিন্দা সত্ত্বেও রবিবাবুর এই গানগুলি যতদিন বাঙলা ভাষা ও বাঙালি জাতি থাকিবে, ততদিন তাহারা আদরের সহিত গীত হইবে।”

উনিশ শতকের গীতকারদের গান—কথকতা-পাঁচালি-টপ্পার সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের আবাল্য পরিচয় ছিল। ঠাকুরবাড়ির পারিবারিক সংগীতচর্চা ও গায়কদের প্রতি পৃষ্ঠপোষকতার স্বযোগে এই সকল গীতরূপের সঙ্গে কবির পরিচয় বাধাহীন হয়েছিল, একথা তিনি বহুস্থানে বলেছেন। জোড়াসাঁকোর বাড়ি কেবল বিষ্ণু চক্রবর্তী যদুভট্টের ঋপদী কণ্ঠস্বরে নয়, নলদময়ন্তী খাতায়, কিশোরী চাটুজের কণ্ঠের পাঁচালির স্বরে, মধুকানের ঢপকৌতনে, নিধুবাবু-হকুঠাকুর-রাম বহুর টপ্পা-কবিগান-সখীসংবাদ-বিরহ-গানে নিয়ত ভরপুর হয়ে থাকত। ‘শিক্ষা ও সংস্কৃতিতে সংগীতের স্থান’ নামক একটি প্রবন্ধে (প্রবাসী ফাল্গুন ১৩৪২) কবি কিশোরকালে লব্ধ এই সব লোকায়ত তথা জনপ্রিয় গীতরূপ ও স্বরগুলির প্রভাবের কথা কৃতজ্ঞচিত্তেই স্মরণ করেছেন। ‘চাঁকোবাবু বলে ভালবাসিনে’, ‘মনে রইল সই মনের বেদনা’ প্রভৃতি গানের উল্লেখ করে তিনি উক্ত প্রবন্ধে লিখেছিলেন—

“এ যে অত্যন্ত বাঙালি গান। বাঙালির ভাবপ্রবণ হৃদয় অত্যন্ত তৃপ্ত হয়েই গান চেয়েছিল, তাই সে আপন সহজ গান আপনি সৃষ্টি না করে বাঁচেনি।”

বাঙলার সংগীতবহুল ষাট্রা-কথকতা সম্পর্কে কবি স্পষ্টই স্বীকার করেছেন—

“একদিন তাতে মুগ্ধ হয়েছিলুম। সাহিত্যরচনার প্রচলিত পাশ্চাত্য বিধির কথা স্মরণ করে উদ্বেল আনন্দকে লজ্জিত হয়ে সংযত করিনি তো।”

তাই রবীন্দ্রনাথের প্রথম জীবনের প্রেমসংগীতগুলিতে ঊনবিংশ শতকের মধ্য ও শেষার্ধের তৎকালীন প্রীতিসংগীতগুলির প্রভাব স্পষ্ট। ঠাকুরবাড়ির সাংগীতিক পরিবেশ, গীতপ্রাণ আত্মীয় ও বন্ধুবান্ধবদের সান্নিধ্য বাঙলার সেকালের কাব্যসংগীত সম্পর্কে কবিকে উদাসীন রাখেনি। অক্ষয়চন্দ্র চৌধুরীর কাছে তিনি নিধুবাবু হক ঠাকুর ত্রিধর কথক কালী মির্জা মধু কানের গান শুনতেন। ছোটবেলায় শোনা ‘তোমার বিদেশিনী সাজিয়ে কে দিল’ গানটি কেমন করে কবির ‘আমি চিনি গো চিনি তোমারে ওগো বিদেশিনী’ এই গানটি রচনায় প্রেরণা দিয়েছিল, জীবনস্মৃতিতে তার বিস্তারিত বর্ণনা আছে। লোকায়ত বহু গানের সুর ও কথাই তাঁর পরবর্তী কাব্যজীবনে নবসাজে দেখা দিয়েছে, যে ইতিহাস উদ্ঘাটিত করা দরকার। ‘সংগীতসংগ্রহ’ নামক একটি প্রাচীন গীতসংকলনের অন্তর্গত লোকায়ত প্রেমসংগীতগুলির সমালোচনা প্রসঙ্গে তিনিই লিখেছিলেন—

“প্রেমের তারের মধ্যে অনন্ত ব্রহ্মাণ্ডের তড়িৎ খেলাইতে থাকে, বিশ্বব্রহ্মাণ্ডের খবর নিমেষের মধ্যে প্রাণের ভিতর আসিয়া উপস্থিত হয়। যাহাকে তুমি ভালবাস তাহার কাছে বসিয়া থাক, অদৃশ্য প্রেমের তার দিয়া তাহার প্রাণ হইতে তোমার প্রাণে বিদ্যুৎ বহিতে থাকে, নিমেষে নিমেষে তাহার প্রাণের খবর তোমার প্রাণে আসিয়া পৌঁছায়।...

গ্রহে প্রেমের গান এত আছে এবং এক একটি গান শুনিয়া এত কথা মনে পড়ে যে, সকল গান তুলিলে, সকল কথা বলিলে পুঁথি বাড়িয়া যায়।

প্রকাশকের সহিত এক বিষয়ে কেবল আমাদের ঝগড়া আছে। তিনি ব্রহ্মসংগীত ও আধুনিক ইংরেজিওয়ালাদিগের রচনাকে ইহার মধ্যে স্থান দিলেন কেন? আমরা ত ভাল গান শুনিবার জন্ত এ বই কিনিতে চাই না। অনিশ্চিত অকৃত্রিম হৃদয়ের সরল গান শুনিতে চাই। প্রকাশক স্থানে স্থানে তাহার বড়ই ব্যাঘাত করিয়াছেন।”^{১২}

এই কারণে আমরা বিশ্বাস করি রবীন্দ্রনাথের সাংগীতিক প্রতিভা বাঙলা কাব্যসংগীতের ঐতিহ্যকে আত্মসাৎ করেই বিকশিত হয়েছিল। রবীন্দ্রনাথের সংগীতসৃজনী-প্রতিভার প্রেরণা-উৎসাহদাতা জ্যোতিরিন্দ্রনাথ কেবল সুরকার-বান্ধগটু ব্যক্তি ছিলেন না, অন্তরের গীতসিঁহকে তিনিও সুরচিত কাব্যছন্দে ধরে রাখতেন। কিন্তু জ্যোতিরিন্দ্রনাথের তুলনায় রবীন্দ্রনাথের কাব্য-সংগীতের কাব্যোৎকর্ষ নিঃসন্দেহে বেশি ছিল। 'প্রেমের গানে যে হালকা ভঙ্গি, যে বাগ্‌বয়নকৌশল রবীন্দ্রপূর্ব-গীতকারগণ ব্যবহার করেনি—তাদের তুলনায় কবির অল্প বয়সের গানে কাব্যধর্ম অনেক পরিণত, রুচি অনেক মার্জিত এবং ভাবপ্রকাশ উচ্চাঙ্গের। কিন্তু বিষয়ের দিক থেকে রবীন্দ্রনাথ তাঁদেরই অল্পবর্তন করেছেন। উদাহরণস্বরূপ, 'প্রীতিগীতি' নামক পূর্বোল্লিখিত কাব্যসংকলনের 'নিরপেক্ষ প্রেম' এই পর্ধ্যটি গ্রহণ করা যায়। প্রেমের প্রতিদানহীন নিরপেক্ষতাই এই প্রসঙ্গের শর্ত। এই পর্ধ্যয়ে সংকলিত কয়েকটি গানের বাণী—

ভাল বলে ভালবাসি যায় প্রাণ সঁপি তায়

সে কি মন্দ হলে তারে মন্দ বলা যায় ?

এক তারও শঠতা ব্যাভার তবু সে অত্যাচার আমার,

সখ্যতা করেছে আগে কেমনে বিপর্যয় হই। (নিত্যানন্দ বৈরাগী)

ভালবাসিব বলে ভালবাসিনে

আমার স্বভাব এই তোমা বই জানিনে।

বিধুমুখে মধুর হাসি আমি বড় ভালবাসি

তোমায় দেখতে আসি দেখা দিতে আসিনে। (নিধুবাবু)

যেন সে না দুঃখ পায়

যতনে জীবন মন সঁপিযাছি যায়।

মজিয়া পয়েরই ভাবে সেই যেন পর ভাবে

আমি তো স্বীয় স্বভাবে ভালবাসি তায়। (দয়ালচাঁদ মিত্র)

প্রাণ কাঁদে তাই আসি তাতে কেন অসন্তোষী

চোখের দেখা দেখতে আসি নহি প্রেম-অভিলাষী

দূরে থেকে সুখী হই কথা কও তাই কথা কই

এত অপমান সই তবু তোমায় ভালবাসি। (হরু ঠাকুর)

নিতান্ত না রইতে পেরে দেখতে এলাম আপনি

দেখ বা না দেখ আমার দেখিব ও মুখখানি।

মনে করি আসিব না এ মুখ আর দেখাব না,
 না দেখিলে প্রাণ কঁাদে কেন যে তা নাহি জানি ।
 এসেছি দিব না ব্যথা তুলিব না কোন কথা
 সাধিব না কঁাদাব না যাব এখনি ।
 যেথায় আছ সেথায় থাক আর কাছে যাব নাক,
 চোখের দেখা দেখব শুধু দেখেই যাব এখনি । (জ্যোতিরিন্দ্রনাথ)

এই ধরনের উদাহরণ আরও সংকলন করা যায়। এগুলির পাশে রবীন্দ্রনাথের ‘আজ তোমারে দেখতে এলেম অনেক দিনের পরে’, ‘আমি নিশিদিন তোমায় ভালবাসি’ এবং ‘আমার পরান বাহা চায়’ এই গানগুলির তুলনা করলেই দেখা যাবে, প্রেমের প্রকাশভঙ্গির দিক থেকে প্রাক্তন গীতরূপকে কবি কতখানি গ্রহণ করেছিলেন। স্বভাবতই রবীন্দ্রনাথের মত কবিপ্রতিভা সে যুগে কোনো দ্বিতীয় শ্রেণীর গীতকারদের মধ্যেই ছিল না। তাই শেষ পর্যন্ত অসামান্য সৌন্দর্যচেতনার, পরিণতশ্রী মাধুর্যে, স্থনিপুণ কারুকলায় রবীন্দ্রনাথের গান সর্বকালের শ্রেষ্ঠ কাব্যগীতে পরিণত হয়েছে।

‘প্রীতিগীতি’র দৃষ্টি-নয়ন-আখি-বিষয়ক গানগুলির পারস্পর্যেও রবীন্দ্রনাথের গানের স্মৃতি জাগতে পারে। প্রেমের উদ্বিগ্ন ব্যাকুলতায় প্রেমিকার নয়নের ভূমিকা গীতকারদের কাছে গুরুত্বপূর্ণ। নিধুবাবুর গানে আছে—

নয়ন পাগল সহ করিল আমারে
 যত দেখি তথাপি আশা নাহি পুরে ।
 যদি বিনয়েতে মন স্থির হয় কদাচন
 নয়ন মঙ্গলা দিয়া ভুলায় তাহারে ।...

আর একটি গানে তিনি বলেছেন, ‘নয়ন মনঃ ডুবিল প্রাণ নয়নে তোমার ।’ রাধামোহন সেনের গানে আছে ‘কটাক্ষে মরি ওলো কটাক্ষে তরি আমি তোমার ।’ কালী মির্জা গেয়েছেন সিদ্ধু-ভৈরবীতে—

পাসরিতে চাই তারে না যায় পাসরা
 আমারে মজালে আমার নয়নেরই তারা ।

কালিদাস গাছুলি, কালীপ্রসাদ বোস, জগন্নাথপ্রসাদ বহুবল্লিক, মদনমোহন তর্কালংকার মহারাজা মহতাবচন্দ্র, রাজা মহেন্দ্রলাল খান—এঁদের সকলের গানেই নয়নের প্রসঙ্গ আছে। রবীন্দ্রনাথের প্রেমের গানেও নয়নের উল্লেখ

একাধিক স্থানে আছে। ঐ আখি রে, ধরা দিয়েছি গো, তুমি কোন কাননের
ফুল প্রভৃতি এই প্রসঙ্গে স্মরণীয়। হরু ঠাকুরের একটি গানের অংশ—

সই দেখ নিজ করে প্রাণপণ করে গাঁথিলাম এ কুহুমহার

এ কী নিরানন্দ বিনে সে গোবিন্দ হেনমালা গলে দিব কার।

এর সঙ্গে তুলনীয় রবীন্দ্রনাথের ‘আজি শরততপনে প্রভাতস্বপনে’ গানের
শেষাংশ—

আমি যদি গাঁথি গান অথির পরান সে গান শুনাব কারে আর

আমি যদি গাঁথি মালা লয়ে ফুলমালা কাহারে পরাব ফুলহার।

রবীন্দ্রনাথের একটি গানের চরণ ‘বাহির হয়ে এসো তুমি যে আছ অন্তরে’।
নিধুবাবুর একটি গানে আছে—

ধীরে ধীরে ঘাষ দেখ চায় ফিরে ফিরে

কেমনে আমারে বল যাইতে ঘরে।

যে ছিল অন্তরে মোর বাহে দেখি তারে

নয়ন-অন্তর হলে পুনঃ সে অন্তরে।

উনিশ শতকের অনেক প্রেমের গানে পদাবলীর অন্তর্ভুক্ত দেখা যায়।
রবীন্দ্রনাথের গানেও পদাবলীর অন্তর্ভুক্ত ছড়ানো আছে, কিন্তু তা পৃথক
আলোচনার দাবি রাখে।

১। আশ্রায় এই উক্তিটিও কবি বধ্যবধ স্মরণ রেখেছিলেন বলে মনে হয়। ঠিক এই ভাবা
কবির একটি গানে ব্যবহৃত হয়েছে, সাদৃশ্যটি কোতুহলজনক। বধ্যা—‘তোমার কাছে এ বর দ্বাগি
স্মরণ হতে যেন জাগি গানের সুরে।’ অবশ্য এই গান প্রেমের নয়, এখানে বরপ্রার্থনা দেবতার
কাছে। কেবল ভাবাবিভূতি সাদৃশ্যই আলোচ্য

২। এই অনুচ্ছেদের ভাবার্থের সঙ্গে তুলনীয় প্রেম-পর্বাঙ্গের ১২৬ সংখ্যক গানখানি—
‘পান্থপাথির রিক্তকুলায় বনের গোপন ডালে’

৩। রবীন্দ্রজীবনী ১ম খণ্ড ২য় সং, পৃ ৭৫

৪। রবীন্দ্রকাব্যের নেপথ্যবর্তিনী—কানাই সামন্ত, রবীন্দ্রপ্রতিভা

৫। আলোচ্য উদ্ভৃতি এবং শেষ সপ্তক ও পত্রপুটের দুই একটি কবিতাংশ আলোচনাপুস্তকে

অনিবার্য কারণে পুনরুদ্ধৃত হয়েছে

৬। মহা সম্পর্কে কবির পত্র, রবীন্দ্রসমনাবলী ১৫শ খণ্ড, গ্রন্থপরিচয়

৭। দ্বিলীপকুমার রায়ের সঙ্গে কবির আলোচনা, সংগীতচিন্তা পৃ ১৩০

৮। কাব্য নীতি—বিজ্ঞেন্দ্রলাল রায় ; সাহিত্য, জ্যৈষ্ঠ ১৩১৬

৯। ভারতী, বৈশাখ ১২২০, জ্ঞ অচলিত সংগ্রহ রবীন্দ্রসমনাবলী ২য় খণ্ড

রবীন্দ্রসংগীতে পূজা-পর্ষায়

১

প্রবাসী পত্রিকার কার্তিক-অগ্রহায়ণ ১৩২২ সংখ্যায় রবীন্দ্রনাথের এই সংগীতটি প্রকাশিত হয়—

কান্নাহাসির দোল-দোলানো পৌষ-ফাগুনের পালা,

তারই মধ্যে চিরজীবন বইব গানের ডালা—

এই কি তোমার খুশি, আমায় তাই পরালে মালা

হরের-গন্ধ-ঢালা ।

এই গানটিকে কবি তাঁর গীতবিতানের প্রথম সংগীতরূপে নির্দেশ করেছেন, যেন এই গানখানির মধ্য দিয়েই কবির সংগীতসাধনার মর্মকথাটি অভিব্যক্ত হয়েছে। কবি যেন জানতে চান, কবির জীবনদেবতার অভিপ্রায় কি কবির কণ্ঠে হরের স্বগন্ধিমালাখানি পরিয়ে-দেওয়া? তাই কি ঋতুর কান্নাহাসির দোলায়, রাতের না-বাঁধা বাসায় দুঃখজাগরণে, অসমাপ্ত দিনকৃত্যে, বিনা কাজের সেবায়, অশান্তির আঘাতে-তাড়নে কবি শুধুই বীণা বাজিয়ে চলেছেন? জো গান অগ্নিশিখার মত অন্তরকে দাহ করলেও তাঁর ইচ্ছায় কবিকে গান গাইতেই হবে। কারণ

হর ভুলে যেই ঘুরে বেড়াই কেবল কাজে

বুকে বাজে তোমার চোখের ভৎসনা যে ।

গীতবিতানের পূজা-পর্ষায়ে মোট ৬২৬টি গান সংকলিত হয়েছে, যে সংখ্যা প্রেম প্রকৃতি বা স্বদেশ-পর্ষায়ের তুলনায় অনেক বেশি।^১ পূজা-পর্ষায়ের গান-গুলিকে আবার কবি স্বয়ং দ্বিতীয় সংস্করণ গীতবিতানে গান, বন্ধু, প্রার্থনা, বিরহ, সাধনা ও সংকল্প, দুঃখ, আশ্বাস, অন্তর্মুখে, আত্মবোধন, জাগরণ, নিঃসংশয়, সাধক, উৎসব, আনন্দ, বিশ্ব, বিবিধ, স্বপ্নর, বাউল, পথ, শেষ ও পরিণয়—এই কয়টি উপপর্ষায়ে বিভক্ত করেছিলেন। এই বিভাগের মধ্যে ‘গান’ উপপর্ষায়ের গীতসংখ্যা মোট ৩২টি এবং এই গানগুলিতেই রবীন্দ্রনাথের হ্রস্বময়ী ভাস্করপ্রাণতার মানচিত্রটি নিহিত আছে। রবীন্দ্রনাথের ধর্মচেতনা, ঈশ্বরানুভূতি, ব্রহ্মজিজ্ঞাসা নিয়ে বাঙলা সাহিত্যে অনেক আলোচনা হয়েছে, কিন্তু রবীন্দ্রনাথের ধর্মসংগীত বা পূজা-পর্ষায়ের গানগুলি নিয়ে যথেষ্ট আলোচনা হয়নি। অঙ্কের অজিতকুমার চক্রবর্তী তাঁর কাব্যপদ্ধতিক্রমার গীতাঞ্জলি

গীতিমাল্য ও রবীন্দ্রনাথের ধর্মসংগীত নিয়ে সামান্য আলোচনা করেছিলেন, কিন্তু রবীন্দ্রনাথের সামগ্রিক পূজাসংগীত সে আলোচনায় অন্তর্ভুক্ত হয়নি। গীতাঞ্জলি সম্পর্কে বিপিনচন্দ্র পাল ও কৃষ্ণবিহারী গুপ্ত এবং সাম্প্রতিককালের বহু যশস্বী রবীন্দ্রসাহিত্যসমালোচক নানা বিশ্লেষণ করেছেন। গীতাঞ্জলি গীতিমাল্য গীতালির বাইরে রবীন্দ্রনাথের ভক্তি-চেতনার যে পরিচয় তাঁর বহুশত সংগীতে ছড়ানো আছে সেইগুলির মূল্যায়ন অসম্পূর্ণই রয়েছে। ‘সুপ্রভাত’ নামক একটি পত্রিকার ১৩১৮ আখিন সংখ্যায় কাশীচন্দ্র ঘোষালের ‘রবীন্দ্রনাথের ব্রহ্মসংগীত’ প্রবন্ধটি রবীন্দ্রনাথের জীবিতকালে প্রকাশিত ও রবীন্দ্রনাথের ধর্মমনস্ক সংগীতের তাৎপর্য-নির্ণয়ে উল্লেখযোগ্য। আধুনিককালে প্রকাশিত কিছু কিছু রচনার মধ্যে শেফালিকা শেঠের ‘রবীন্দ্রসংগীত প্রসঙ্গ’ এবং ‘সুরঙ্গমা’ পত্রিকার প্রথম বর্ষ প্রথম সংখ্যায় প্রকাশিত সুরবোধ রায়ের ‘রবীন্দ্রনাথের ধর্মসংগীত’ প্রবন্ধ এই বিষয়ে আলোচনার সূত্রপাত বলা যেতে পারে।

ঈশ্বর মানব এবং প্রকৃতি এই তিন ভুবনের নাগরিক রবীন্দ্রনাথ বোধ করি ঈশ্বরের প্রতিই তাঁর সর্বাধিক আত্মগত্য প্রকাশ করেছেন সংগীতের মধ্য দিয়ে। পারিবারিক ব্রাহ্মধর্মের অনুষ্ঠান-উৎসবে সংগীতরচনার যে ঐতিহ্য তিনি লাগিত হয়েছিলেন, সেখানে গানের স্বর কেবল শিল্পকর্ম বা চিন্তাবিনোদ মাত্র ছিল না, স্বরকে অন্তরের গভীরে ভক্তির সোপানরূপে গ্রহণ করার বিখ্যাত প্রমাণ পাওয়া যায়। কবি যখন নিজেকে একথা স্বীকার করেছেন—

ঘরে আমার রাখতে হয় যে বহুলোকের মন—

অনেক বাঁশি অনেক কঁাসি অনেক আয়োজন।

বঁধুর কাছে আসার বেলায় গানটি শুধু নিলেম গলায়,

তারই গলার মাল্য করে করব মূল্যবান।

তখন এই উপলব্ধিকে কেবল অতিরঞ্জন বলে আমরা অস্বীকার করতে পারি না।

বস্তুত ভক্তিপ্রেরণার সঙ্গে সংগীতসৃষ্টির ও স্বরবন্ধনের প্রেরণা রবীন্দ্রনাথ জ্যোতির্বিজ্ঞানার্থ সত্যেন্দ্রনাথ প্রমুখ ঠাকুর পরিবারের সকল তত্ত্ব প্রতিভাশালীকেই উদ্দীপ্ত করেছিল, তার যথেষ্ট প্রমাণ আছে। বিশিষ্ট গুণী আচার্য গায়কদের কর্তে প্রচারিত ও শিক্ষালব্ধ রূপদ ধামার হিন্দুস্থানী রাগ-রাগিণী-আশ্রয়ী গানগুলির স্বর যখন তাঁদের মাতিয়ে রেখেছে, তখন সেই

প্রবল সুরের দানকে তাঁরা ভক্তিনৈবেদ্য করে আপনাদের কৌলিক সাধনার নামে উৎসর্গ করতে চেয়েছেন। তাই সেই সব সুরের উপর বাঙলা কথা বসিয়ে বাঙলা ব্রহ্মসংগীতের ভাণ্ডার পূর্ণ করতে পারলে অনেকের কাছ থেকে উৎসাহ পাওয়া যাবে, এই আগ্রহে ঠাকুরপরিবারের প্রায় সকলেই হিন্দি গানকে বাঙলায় রূপান্তরিত করতে সুরু করেছিলেন। যতুভট্টের গান বাঙলায় রূপান্তরিত করা যেন একটি আনন্দময় প্রতিযোগিতা ছিল। তাছাড়া ঐক্যদী রমাপতি বন্দ্যোপাধ্যায় ও শান্তিপুত্রের রাজচন্দ্র রায়ের গান সম্পর্কে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ লিখেছিলেন—“ইহাদের গান ভাঙিয়া তখন আমি ও বড়দাদা অনেকে ব্রহ্মসংগীত রচনা করিয়াছিলাম”। সোনার তরীর বৈষ্ণব কবিতায় রবীন্দ্রনাথ লিখেছিলেন, ‘প্রিয়জনে যাহা দিতে চাই তাই দিই দেবতারে’। এঁরাও সকলে এঁদের শিল্পীজীবনের শ্রেষ্ঠ সাধনা ও শিক্ষাকে দেবতার বেদীতে অর্ঘ্যরূপে নিবেদন করে ধন্য হয়েছেন। রবীন্দ্রনাথও প্রথম জীবনে এইভাবে অসংখ্য মার্গসংগীত ও হিন্দি গানের সুর অবলম্বন করে ব্রহ্মসংগীত সৃষ্টি করেছেন। যতুভট্টের ‘ফুলিবন ঘন মোর আয় বসন্তরি’ গান অবলম্বনে রবীন্দ্রনাথ রচনা করেন ‘আজি মম মন চাহে জীবনবন্ধুরে’। একটি সাধারণ প্রকৃতি-বর্ণনার গানের বাক্যগত তুচ্ছতাকে কী নিবিড় ভাঁজভাবে দ্রবীভূত করে দেওয়া হল! ভগবদহুতীর নিবিড়তাকে কে কতখানি গানে রূপান্তরিত করতে পারেন, যেন তার প্রতিযোগিতার একটি নিঃশব্দ আমোজন লক্ষ্য করি একই সুরে রচিত একাধিক ব্যক্তির গীতরচনায়। যতুভট্টের কাফি সুরে রচিত ‘কুমঝুম বরণে আজু বাদরবা গিয়ে বিদেশ যোরি’ এই প্রেমের গানটিকে রূপান্তরিত করে দ্বিজেন্দ্রনাথ লিখলেন—

দীনহীন ডকতে নাথ কর দয়া অনাথনাথ তুমি

হৃদয়রাজ বিরাজো নিশিদিন হৃদিমাঝে।

তহ সহবাস-আশে আনন্দে হৃদয় ভাসে ;

তোমা বিনা নিশিদিন মন নাথ নাথ ধ্যায়ে।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথও ঐ সুরকে বরণ করে অগ্ন্যতালে আর একটি ব্রহ্মসংগীতে জন্ম দিলেন—

তুমি হে ভরসা মম অকুল পাথারে

আর কেহ নাহি যে বিপদভয় বারে।

এ আধার যে তারে।

এক তুমি অভয়পদ জগৎসংসারে,
কেমনে বল দীনজন ছাড়ে তোমারে।

শেষ পর্বন্ত রবীন্দ্রনাথকেও দেখি সেই স্মর গ্রহণ করে তাঁর ভক্তি-উপাসনার
বাঁহয় নৈবেদ্য রচনা করতে—

শূণ্যহাতে ফিরি হে নাথ, পথে পথে,

ফিরি হে দ্বারে দ্বারে—

চিরভিখারি হৃদি মম নিশিদিন চাহে কারে।

চিন্ত না শাস্তি জানে, তৃষ্ণা না তৃপ্তি মানে,

যাহা পাই তাই হারাই, ভাগি অশ্রুধারে।

সকল যাত্রা চলি গেল, বহি গেল সব বেলা,

আসে তিমিরযামিনী ভাঙিয়া গেল মেলা—

কত পথ আছে বাকি, যাব চলে ডিঙ্কা রাখি,

কোথা জলে গৃহপ্রদীপ কোন সিঁধুপারে।

স্মরণ্য নতুন গীতি-আন্দোলনের আবহাওয়াতেই রবীন্দ্রনাথের ব্রহ্ম-সংগীতগুলি রচিত হতে থাকে, নিছক আত্মগীতিক ধর্মবোধ ও কর্তব্যপালনের অঙ্গীকার থেকে নয়। অথচ কাব্যরচনার ক্ষেত্রে স্মরের অনুরূপ প্রেরণা ছিল না। রবীন্দ্রনাথের কাব্যরচনায তাই হয়ত ভগবদুপলব্ধির ক্ষেত্রে তাঁর প্রেম-প্রকৃতিচেতনার তুলনায় সংকীর্ণতর। গানের সুরেই কবি আপনাকে অধিকতর দেবচরণে আত্মনিবেদিত করেছেন। ঈশ্বর ও ভক্তের নিবিড় ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক, সংসারের শত কর্মভাবনার ভিতর দিয়ে প্রবহমান নীরব বিশ্বাস, বিশ্বজগতের অচিন্ত্যশক্তির সঙ্গে কবিচিন্তের ব্যক্তিগত মানব-সম্বন্ধস্থাপন, ঐশ্বর্য-মাধুর্যের মধ্যে বিলসিত ধর্মচেতনা—রবীন্দ্রনাথের ভক্তি-সংগীতের প্রধান সম্পদ। পারিবারিক ধর্মাত্মশীলনের অভ্যস্ত গভীরে লালিত হওয়ায় ব্রহ্মসংগীতের ঐতিহ্যকে কবি ছোটবেলা থেকেই গ্রহণ করেছিলেন এবং প্রতি বৎসর বিভিন্ন ধর্মোৎসব উপলক্ষে গীতরচনা তাঁর প্রায় অভ্যাসে পরিণত হয়েছিল। কিন্তু তৎসঙ্গেও রবীন্দ্রনাথের পূজা-পর্ধ্যায়ের গানগুলি নিছক ব্রহ্মসংগীত নয়। ব্রহ্মসংগীতের গোষ্ঠীকেন্দ্রিকতা ও ভক্তিপ্রকাশের অভ্যস্ত রীতি রবীন্দ্রনাথের অভিপ্রেত হয়নি, ব্রাহ্মের অদ্বৈত অপৌত্তলিক ঈশ্বরোপাসনাই রবীন্দ্রনাথের পূজাগীতের একমাত্র অভীষ্ট নয়। ছিন্নপত্রের একটি পত্রে একদা রামমোহনের অদ্বৈতবেদান্ত সম্পর্কে কবি তাঁর কবিমনের স্পর্শকাতর অভিজ্ঞতা প্রকাশ করে লিখেছিলেন—

“বেদান্তপাঠে বিশ্ব এবং বিশ্বের আদিকারণ সম্বন্ধে অনেকেই নিঃসংশয় হয়ে থাকেন, কিন্তু আমার সংশয় দূর হয় না।...এই আমার হাত থেকে পরিজ্ঞাপাওয়াই যে যুক্তি একথা কিছুতে মনে হয় না।” (১১৭ নং পত্র)

এই কারণে তথাকথিত ব্রাহ্মসমাজের গানগুলিতে যেখানে শুক বৈরাগ্য, জীবনবিমূখ পারত্রিকতা, মর্ত্যনন্দবিরোধী ভীতিপ্রদ তত্ত্বকথা প্রচারিত হয়েছে, সেখানে রবীন্দ্রনাথের পূজা-পর্ধ্যায়ের গানে জীবনের প্রতি গভীর প্রীতি, মর্ত্য-মমতা, দিনযাপনের আনন্দ ইত্যাদি প্রতিকলিত হয়েছে। স্তবরাং রবীন্দ্রনাথের পূজা-পর্ধ্যায়ের গানে তাঁর পারিবারিক ধর্মবোধের বদলে ব্যক্তি-চিন্তের ধর্মাত্মত্বটিরই সঙ্গীত-বিকাশ ঘটেছে।

ক্রোচে বলতেন Art is a vision—শিল্প একটি দিব্যানুভূতির প্রকাশ মাত্র। রবীন্দ্রনাথের ভক্তিসংগীত ধর্মের শাস্ত্রীয় আচার-বিশ্বাসের তুলনায় কবিকল্পনার সেই দিব্যানুভূতির দ্বারা অল্পস্পৃষ্ট। রবীন্দ্রনাথের একটি পূজা-পর্ধ্যায়ের গান (‘ওহে জীবনবল্লভ ওহে সাধনদুর্লভ’) আলোচনা-প্রসঙ্গে দিলীপ-কুমার রায় একটি প্রবন্ধে লিখেছিলেন—

“এ গানটির ভাবে যে আমাদের মনে পুলক জাগে তার কারণ এ নয় যে, রবীন্দ্রনাথ এ গানটিতে আমাদের অকাট্য যুক্তিবলে ঈশ্বরে ভক্তিমস্তার উচিত্য সম্বন্ধে নিঃসংশয় করেছেন—তার কারণ এই যে, তিনি তাঁর হৃদয়ের গভীর অনুভূতিটিকে তাঁর অল্পময় কবিত্ব-শক্তির জাহ্নতে জাগিয়ে তুলেছেন।”^২

সাধারণভাবে রবীন্দ্রনাথের যাবতীয় ধর্মসংগীত তথা পূজা-পর্ধ্যায়ের গান সম্পর্কেই এই মন্তব্য প্রযোজ্য। ধর্মবিশ্বাসে সাম্প্রদায়িক হওয়া সত্ত্বেও রবীন্দ্রনাথের গানে সাম্প্রদায়িক বিশ্বাস অপেক্ষা কবিজীবনের সত্যই অধিকন্তর প্রতিকলিত হয়েছে, সেইজগুই সেগুলি আমাদের সকলের সমাদরণীয়। রবীন্দ্রনাথ তাঁর ধর্মচেতনা সম্পর্কে জীবনের নানাপর্বে নানাপ্রসঙ্গে আলোচনা করেছেন। তাঁর সেই সকল ধর্মালোচনা থেকে কবির ধর্মমতের যে পরিচয় পাওয়া যায় তা কোনো শাস্ত্র লোকাচার অভ্যাস বা সংস্কারমাত্র নয়, তাকেই বলা হয়ে থাকে কবির ধর্ম। রবীন্দ্রনাথের পূজার গান সেই কবির ধর্মের ভাষ্য, ব্রাহ্মসমাজের একমাত্র সম্পদ নয়। তাই গীতবিভানের পূজা-সংগীত সেই কবিহৃদয়ের বিগলিত হলাদিনী, সেই আত্মার আনন্দ। তাঁর একটি সুপরিচিত গানের উল্লেখ করা যায়—

আকাশভরা সূর্য-তারা বিশ্বভরা প্রাণ,

তাহারই মাঝখানে আমি পেয়েছি মোর স্থান,

বিশ্বষে তাই জাগে আমার গান ।

গীতবিতানে এই গানটি প্রকৃতি—ঋতু-পর্যায়ের ভূমিকায স্থাপিত হলেও এই গান যথার্থই পূজা-পর্যায়ের—‘অসীমকালের যে হিলোলে জোয়ার-ভাঁটায ভুবন দোলে’ তারই অতীন্দ্রিয় উপলব্ধিতে এই গানের প্রতিটি অক্ষর শিহরিত । এই গানে কবি যে জীবনদর্শনের পরিচয় দিয়েছেন, তাঁর সুদীর্ঘকালের সারস্বত জীবনে এইরূপ অমুভূতি বারবার পুনরাবৃত্ত হয়েছে । সপ্ততিতম জয়ন্তী উৎসবে ছাত্রছাত্রীদের সন্মেলনার জবাবে কবি যে অভিভাষণটি পাঠ করেছিলেন, তার অংশবিশেষ উল্লেখযোগ্য—

“আমি চোখ মেলে যা দেখলুম চোখ আমার কখনও তাতে ক্লান্ত হল না । বিশ্বায়ের অন্ত পাইনি । চরাচরকে বেঠন করে অনাদিকালের যে অনাহতবাণী অনন্তকালের অভিমুখে ধনিত, তাতে আমার প্রাণমন সাড়া দিয়েছে, মনে হয়েছে, যুগে যুগে এই বিশ্ববাণী শুনে এলুম । সৌরমণ্ডলীর প্রান্তে এই আমাদের ছোট গ্রামলা পৃথিবীকে ঋতুব আকাশদুত্তগুলি বিচিত্র রসের বর্ণ-সজ্জায সাজিয়ে দিয়ে যায়, এই আদবেব অমুঠানে আমার হৃদবেব অভিষেকবারি নিয়ে যোগ দিতে কোনদিন আলস্ত করিনি । প্রতিদিন উষাকালে অন্ধকার রাত্রিব প্রান্তে স্তব্ধ হয়ে দাঁড়িয়েছি, এই কথাটি উপলব্ধি করার জন্য যে যন্তে রূপং কল্যাণতমং তন্তে পশ্চামি । আমি সেই বিরাট সত্তাকে আমার অন্তর্ভবে স্পর্শ করতে চেয়েছি যিনি সকল সত্তার আত্মীয় সম্বন্ধের ঐক্যতত্ত্ব, যার খুশিতেই নিরন্তর অসংখ্য রূপের প্রকাশে বিচিত্রভাবে আমার প্রাণ খুশি হয়ে উঠেছে, বলে উঠেছে—কোহেবানাং কঃ প্রাণ্যাং যদেষ আকাশ আনন্দো ন শ্রাং—যাতে কোনো প্রয়োজন নেই, তাও আনন্দের টানে টানবে, এই অত্যাশ্চর্য ব্যাপারের চবম অর্থ ধীর মধ্যে, যিনি অন্তরে অন্তরে মানুষকে পরিপূর্ণ করেই বিজ্ঞমান বলেই প্রাণগণ কঠোব আত্মত্যাগকে আমরা আত্মঘাতী পাগলের পাগলামি বলে হেসে উঠলুম না ।”

এরই সুরে সুর মিলিয়ে কবির কণ্ঠে গান বেজে উঠেছে—

মধুর তোমার শেষ যে না পাই গ্রহর হল শেষ

ভুবন জুড়ে রইল লেগে আনন্দ-আবেশ ।

দিনান্তের এই এক কোণাতে সন্ধ্যামেষের শেষ সোনালো মন যে আমার গুঞ্জনিয়ে কোথায় নিকরদেশ ।

তৎসঙ্গেও রবীন্দ্রনাথের পূজা-পর্যায়ের গানগুলিকে দুটি শ্রেণীতে ভাগ করা যায়। প্রথম, তথাকথিত ব্রহ্মসংগীত এবং দ্বিতীয়, রবীন্দ্রনাথের নিজস্ব ধর্মবোধ ও ভক্তিপ্রেরণা থেকে উৎসারিত পূজার গান। বাঙলাদেশে ব্রাহ্মধর্মের মূখ্য উদ্বোধক ও প্রচারপীঠস্থান ঠাকুরবাড়িতে ব্রহ্মসংগীত-রচনার ঐতিহ্যে লালিত কবিমন অল্প বয়স থেকে ব্রাহ্মসমাজের আনুষ্ঠানিকতাকেই ভক্তিসংগীত-রচনার প্রেরণারূপে লাভ করেছিল। ব্রাহ্মধর্ম বাঙলার ধর্ম ও সংস্কৃতির ইতিহাসে একটি বিচিত্র অধ্যায় যোজনা করেছিল। ধর্মের নৈষ্ঠিক পথে পদচারণা না করে এই ধর্ম বুদ্ধিজীবী বাঙালির জীবনকর্মে একটি রুচি ও শুচিস্মিত পরিশীলিত জীবন-চর্যা ও সাংস্কৃতিক উত্তরাধিকারের সৃষ্টি করেছিল।^৪ হিন্দুধর্ম ও সংস্কারের উদার শিক্ষাগুলিকে গ্রহণ করে, পাশ্চাত্য শিক্ষা ও সভ্যতার দ্বারা পরিমার্জিত ভক্ত ও শুভবুদ্ধিসম্পন্ন বাঙালি সমাজ রামমোহন-দেবেন্দ্রনাথের নেতৃত্বে ধর্মদেশনার এক অতিশোভন পথ গ্রহণ করেছিলেন। আচারমাগীয় হিন্দু সমাজের সঙ্গে তার বিবিধ কারণে সেদিন সংঘর্ষ বেধেছিল সত্য। কিন্তু ইতিহাসের কালান্তরে দাঁড়িয়ে একথা অস্বীকার করার উপায় নেই যে ব্রাহ্মধর্ম মূলত বাঙালির সাংস্কৃতিক চেতনা ও আত্মিক কুটির পুনরুজ্জীবনের রত্নই গ্রহণ করেছিল। তাই ব্রাহ্মধর্মের প্রচার ও অমূল্যলনের এক বৃহৎ অংশে রয়েছে বাঙলা সাহিত্যের চর্চা, বুদ্ধিবুদ্ধির উৎকর্ষ-সাধন, স্মৃতিস্তর মানসিক চিন্তাপ্রবর্তনের অমূল্যলন ও সংগীতের জোয়ার। বাঙলা গানকে আপন প্রয়োজনে ব্যবহার করা ব্রাহ্মধর্মের ইতিহাসে একটি যুগান্তকারী ঘটনা^৫। রামমোহন থেকে শুরু করে বিশ শতকের তরুণ ব্রাহ্মধর্মাবলম্বী সকলেই বাঙলা গানকে ব্রাহ্মধর্মের দ্বিতীয় মন্ত্ররূপে গ্রহণ করেছিলেন এবং রবীন্দ্রনাথের সংগীতসৃষ্টি সেই গীতধারাটিতে করতোয়া গতিদান করেছিল। নৈষ্ঠিক ব্রাহ্মপরিবারভূক্ত হওয়ায় ব্রাহ্মধর্মের প্রায় প্রতি পার্বণ-অনুষ্ঠান-উৎসবে গীতপ্রচারের ঐতিহ্যে আবাল্যপরিচিত ছিলেন বলে এবং সেই উপলক্ষে অগ্রজ ও গুরুজন প্রায় সকলকেই নিয়মিত সংগীতরচনা করতে দেখেছিলেন বলে রবীন্দ্রনাথও কিশোর বয়স থেকে ব্রাহ্মধর্মের নামেই তাঁর অপরিণত গীতপ্রতিভাকে নিবেদিত করার শিক্ষা লাভ করলেন। গুরুস্থানীয় অভিভাবকদের প্রশংসাও তাঁকে এই ব্যাপারে ক্রমশ অধিকতর উৎসাহিত করে তুলেছিল। স্বয়ং মহর্ষিদেব রবীন্দ্রনাথের তরুণ-কণ্ঠের গীতসৃষ্টিকে পুরস্কৃত করে কবির কাব্যপ্রতিভাকেই শুধু

অল্পপ্রাপিত করেননি, তাঁর ধর্মপ্রাণতা ও সংস্কারীয় মনোবৃত্তিকেও নিশ্চয় অভিনন্দিত করেছিলেন।^৬ সুতরাং রবীন্দ্রনাথের ভক্তিগীতরচনার প্রাথমিক প্রেরণা ছিল ব্রাহ্মসমাজের সাংগীতিক ঐতিহ্য এবং ঠাকুরপরিবারসংশ্লিষ্ট ব্যক্তিদের গীতরচনা। তবে বাল্যবয়সের বা প্রথম যৌবনের এই সকল অধ্যাত্ম-সংগীতে কবিমন যথেষ্ট ক্ষুণ্ণতাভ করেনি, বরং সে রচনা আংশিক প্রথানির্দিষ্ট ও পূর্বপ্রচলিত ব্রহ্মসংগীতের আদর্শ ও রূপানুসারী। এরই মধ্যে কদাচিৎ কবির বিমুগ্ধ শিল্পোচিত শাস্ত্রনিরপেক্ষ কবিআত্মার চকিত স্পর্শ অনুভব করা যায়। ক্রমশ পরিণত বয়সে কবির ভক্তিগীতগুলি ব্রাহ্মধর্মের আনুষ্ঠানিক প্রয়োজনের দাসত্ব অতিক্রম করে স্বাধীন স্বতঃস্ফূর্ত কবিমনের রহস্য ও দিব্যানুভূতির বাহন হয়ে উঠেছে।

ব্রহ্মসংগীত রচনার ইতিহাস সন্ধান করলে দেখা যায় বিলাত থেকে প্রত্যাবর্তনের পর বিংশতিবর্ষীয় প্রায় তরুণ কবি প্রথম মাঘোৎসবের জন্ত আটখানি গান রচনা করেন। এই সম্পর্কে রবীন্দ্রজীবনীকার প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় মন্তব্য করেছেন—

“কবি ও সংগীতকার হিসাবে রবীন্দ্রনাথ ব্রহ্মসংগীত রচনা করিলেন বটে, তবে সেগুলিকে তাঁহার অনুভূতিমূলক কাব্যপ্রবন্ধ বলা যায় কিনা তাহাই বিচার্য। জীবনের অনেক কাজ আমরা সামাজিক প্রয়োজন লৌকিক চাহিদা অথবা ব্যক্তিগত অনুরোধাদির জন্ত কর্তব্যপালন হিসাবে সম্পন্ন করি। রবীন্দ্রনাথের বিশ বৎসর বয়সে রচিত ব্রহ্মসংগীতগুলি ভগবৎভক্তিপ্রণোদিত আধ্যাত্মিক সংগীত বলিয়া স্বীকার করিবার প্রয়োজন নাই। জীবনস্মৃতির একস্থানে তিনি লিখিয়াছেন, ‘আমাদের পরিবারের যে ধর্মসাধনা ছিল আমার সঙ্গে তাহার কোনো সংশ্রব ছিল না—আমি তাহাকে গ্রহণ করি নাই।’^৭ রবীন্দ্রনাথের একথা লিখিবার অর্থ কী বলা কঠিন, কারণ দেখা যায়, প্রতি বৎসর নববর্ষ বা মাঘোৎসবের সময় তিনি বহু ব্রহ্মসংগীত রচনা করিতেছেন। এক্ষেত্রে পরিবারের ধর্মসাধনার সহিত তাহা সংশ্রবহীন বলিয়া কিরূপে স্বীকার করা যায়? তাহা হইলে প্রশ্ন উঠে, রবীন্দ্রনাথ তাঁহার প্রথম বয়সে যে সব ব্রহ্মসংগীত রচনা করিয়াছিলেন, সে সব সামাজিক কর্তব্যপালনের জন্ত লেখা, ধর্মবিবাহ বা আধ্যাত্মিক আন্তরিকতা হইতে উৎসারিত নহে। গানের স্বরে মুক্তি আসে নাই, অধিকাংশ গানই মার্গসংগীতের বাঁধা পথের পথিক।”

রবীন্দ্রনাথের ধর্মচেতনার ইতিহাস আমাদের আলোচ্য নয়, কিন্তু রবীন্দ্র-

সংগীতের ধারাবাহিক বিশ্লেষণে এই সম্পর্কে একটি প্রাঞ্জল ধারণা অপরিহার্য। কেবল জীবনশ্রুতিতে নয়, অগ্রজ ও রবীন্দ্রনাথ ব্রাহ্মসমাজের ধর্মবিশ্বাসের বিরুদ্ধে তাঁর মনোভাব ব্যক্ত করেছেন। কিন্তু সঙ্ক্যাসংগীতের যুগে এই বিজ্রোহ ঠিক স্পষ্ট নয়। বাল্মীকিপ্রতিভারচনার পূর্বেও রবীন্দ্রনাথ হয়ত ব্রাহ্মসংগীত লিখেছিলেন, কিন্তু পূর্বেই বলা হয়েছে বিলাতপ্রত্যাগত রবীন্দ্রনাথই যথার্থ ব্রাহ্মসংগীতের যে সূচনা করলেন, গীতাঞ্জলির পূর্ব পর্যন্ত সেই ধারা অক্ষুণ্ণ ছিল। এর মধ্যে প্রায় প্রতিবৎসরই ব্রাহ্মসমাজের নানা প্রকার প্রয়োজন ও প্রেরণায় উৎসবে অগ্রুষ্ঠানে স্বকণ্ঠে বা অপরের দ্বারা গীত হওয়ার জন্য কবি অসংখ্য গান লিখে চলেছেন। প্রভাতকুমার মন্তব্য করেছেন যে, ব্রাহ্মসমাজের ধর্মভাবেকে ভাষা ও সুরদান করেই কবির এই সকল ব্রাহ্মসংগীতগুলি রচিত অর্থাৎ এইগুলি ‘রচিত গান’, ‘ভক্ত হৃদয়ের বেদনা-সজ্জাত ভাবসংগীত’ নয়। রবীন্দ্রজীবনীকার স্পষ্ট অভিমত জানিয়ে বলেছেন,

“রবীন্দ্রনাথের যথার্থ অধ্যাত্মসংগীতের পালা শুরু হয় গীতাঞ্জলির পর্বে, তাহার পূর্বের পর্বের গানকে ব্রাহ্মসংগীত বলিব।”

রবীন্দ্রজীবনীকার রবীন্দ্রনাথের অধ্যাত্মসংগীতগুলিকে যেভাবে ভাগ করেছেন, অর্থাৎ গীতাঞ্জলি-পূর্ববর্তী গানগুলিকে ব্রাহ্মসংগীত এবং পরবর্তী গানগুলিকে ‘যথার্থ অধ্যাত্মসংগীত’, তার সার্থকতা সম্পর্কে অনেকেরই জিজ্ঞাসা জানাতে পারেন। কারণ একথা রবীন্দ্রজীবনীলেখকও স্বীকার করেছেন যে, রবীন্দ্রনাথের ঈশ্বর-জিজ্ঞাসা ছিল চিরকালই স্বতন্ত্র ও ব্যক্তিকেন্দ্রিক, ‘ব্রাহ্মসমাজের creed-এর দ্বারা সীমায়িত ঈশ্বরজ্ঞান হইতে অন্তরূপ’। মাঘোৎসব অথবা নববর্ষ, বিবাহ বা অন্য কোনো অগ্রুষ্ঠান, যে জন্যই কবি গান রচনা করুন না কেন, তাঁর ধর্ম-ভাবনায় যে বিশিষ্টতা ছিল তাঁর প্রথম জীবনের ব্রাহ্মসংগীতেও তা স্পষ্ট। স্মৃতরাং কেবল প্রেরণা বা উপলক্ষের দিক থেকে না দেখে রচনারীতি, অগ্রুভূতি-প্রকাশের ভঙ্গি, গীতরূপের দিক থেকে দেখলে রবীন্দ্রনাথের সামান্য গানই গতানুগতিক ‘ব্রাহ্মসংগীত’ হয়েছে, অগ্রুথায় তাঁর সমগ্র জীবনের ভক্তিগীত একই কবিমনের সৃষ্টি—তারা অথও একক ব্যক্তিতে উদ্ভাসিত।

৩

রবীন্দ্রনাথের প্রেমসংগীতের তুলনায় তাঁর ধর্মসংগীতের সংখ্যা বেশি, অথচ রবীন্দ্রসাহিত্যে ধর্মচেতনা তাঁর প্রেম-প্রকৃতি-মানববিষয়ক কবিতার তুলনায়

অপেক্ষাকৃত সীমাবদ্ধ বলে মনে হবে। খেয়া থেকে গীতিমালা-গীতালি পর্যন্ত সময়পর্বেই রবীন্দ্রকাব্যে ভগবদ্ভক্তি, আত্মসমর্পণ, বৈরাগ্য ও বিশ্বাসের প্রসারিত প্রাপ্তর, জীবনের অগ্র পর্ধানে সেই তুলনায় ঈশ্বরচেতনা কোথায়? বলাকা থেকে রবীন্দ্রনাথ তো একান্তভাবে মানবের কবি, ব্রহ্মচেতনা অপেক্ষা মনুষ্যবোধই তাঁর কবিত্বধর্মকে উদ্দীপিত করেছে, একথা মনে হতে পারে। তবু ধর্মচেতনা ও ধর্মসাধনাই রবীন্দ্রসাহিত্য ও কবিত্বজীবনের অগ্রতম মূল প্রেরণা। জীবনের সর্বত্রই তার প্রভাব প্রচ্ছন্ন বা প্রত্যক্ষভাবে সক্রিয় ছিল^৭। খেয়া থেকে গীতালি পর্যন্ত সে প্রভাব প্রত্যক্ষীভূত, অগ্র সময় প্রচ্ছন্ন, এই মাত্র বলা যায়। কড়ি ও কোমলের যৌবনসংরক্ত দেহসচেতন সন্তোগাধ্য কবিতার অন্তরালেও ঈশ্বরাত্মভূতি ও অনন্ত দেবতার প্রতি স্মৃতিস্তিত বিশ্বাস অল্পভব করা যায়। মানসীর অনেকগুলি কবিতাতেই ঈশ্বরচেতনার পরিচয় আছে—ঈশ্বরের পানে ফুটে-ওঠা শতদল বলেই দেহকামনার মধ্যে নিষ্ফলতার এত হাহাকার। সুরদাস যে দেবীর মধ্যে হরি ও দেবতাকে অল্পভব করতে চেয়েছিলেন, তাও মিথ্যা নয়। সোনার তরী চিত্রার যুগ থেকেই রবীন্দ্রনাথের জীবনদেবতা-অন্তর্ধামী তত্ত্বের পরিচয় পাই—তার রোহভূমি যাই হোক না কেন, প্রকারান্তরে তা তাঁর ধর্মচেতনারই পর্যায়ভেদ মাত্র, যদিচ সে ধর্মচেতনার সঙ্গে কৌলিক ব্রাহ্মধর্মের সম্পর্ক ছিল না। পরবর্তীকালে রবীন্দ্রনাথের গল্পরচনায়, শাস্ত্র-নিকেতন বক্তৃতামালায়, ধর্ম ও মানুষ্যের ধর্ম প্রভৃতি গ্রন্থে কবি তাঁর এই সম্প্রদায় বা কালটু-নিরপেক্ষ ধর্মবোধের বিস্তারিত আলোচনা করেছেন। অথচ কবিতায় এরই সমান্তরালে তখন তাঁর বক্তব্য, ‘আমি ত্রাত্য আমি মন্ত্রবজ্রিত’।

মোটের উপর হ্রমাত্মভূতির তুলনায় ধর্মাত্মভূতি রবীন্দ্রনাথের জীবনে ও সাহিত্যে কোনোমতেই কম নয়। তাছাড়া তাঁর ধর্মাত্মভূতি ছিল নিবিড় অল্পভবের বিষয়, তত্ত্বের নয়। মানুষ্যের ধর্ম গ্রন্থের পরিশিষ্টে সংযোজিত ‘মানবসত্য’ প্রবন্ধে প্রথম জীবনের ধর্মবোধ সম্পর্কে কবি বলেছেন, ‘এটা উপলব্ধি হয়েছিল অল্পভূতিরূপে, তত্ত্বরূপে নয়।’ এই অল্পভূতির ক্ষেত্রেই রবীন্দ্রনাথ ধ্যানের দৃষ্টিতে ভূমার যে সাধনা করেছেন, তাই তাঁর কবিত্বধর্মের চরম অল্পভূতি। ব্রাহ্মসমাজের ধর্মীয় উৎসবকেও রবীন্দ্রনাথের কবিত্বদৃষ্টি কী গভীরভাবে দেখতে শিখেছিল ধর্ম গ্রন্থের ‘উৎসব’ প্রবন্ধে তার আভাস আছে। এখানে কবি বলেছেন যে, উৎসবই সংসারে খণ্ডচ্ছিন্ন বিচ্ছিন্ন মানুষ্যকে এক

অথও সমগ্রতার-দ্বারা গ্রথিত করে, মিলনের মধ্যে সত্যকে প্রেমকে প্রকাশ করে। “যে মাহেন্দ্রক্ষেপে আমরা খণ্ডকে মিলিত করিয়া দেখি সেই ক্ষণেই সেই মিলনেই আমরা সত্যকে উপলব্ধি করি এবং এই অনুভূতিতেই আমাদের আনন্দ। তখনই আমরা দেখতে পাই

জগতে তব কী মহোৎসব বন্দন করে বিশ্ব

শ্রীসম্পদ ভূমাস্পদ নির্ভয় শরণে।”

উৎসবকে, বিশেষত ব্রাহ্মণমাজের ধর্মীয় উৎসবকে এইভাবে গভীর আত্মিক মাহাত্ম্যে দেখার জন্ত কবির কাছে কোনো উপলক্ষই আনুষ্ঠানিকতার পর্যায়ে সীমাবদ্ধ ছিল না। উপনয়নের সঙ্গে দীক্ষা, বিবাহ, মাঘোৎসব, মন্দিরস্থাপন লম্বাই এক জগৎব্যাপী মহোৎসবের বিশ্ববন্দনার পরিণত হয়েছিল। কবির ভাষায়—

“মিলনের মধ্যে যে সত্য তাহা কেবল বিজ্ঞান নহে, তাহা আনন্দ, তাহা প্রেম। তাহা আংশিক নহে, তাহা সমগ্র। কারণ তাহা কেবল বুদ্ধিকে নহে, তাহা হৃদয়কেও পূর্ণ করে। যিনি নানাস্থান হইতে আমাদের সকলকে একের দিকে আকর্ষণ করিতেছেন, যাহার সম্মুখে যাহার দক্ষিণ করতলচ্ছায়ায় আমরা সকলে মুখোমুখি করিয়া বসিয়া আছি, তিনি নীরস সত্য নহেন, তিনি প্রেম। এই প্রেমই উৎসবের দেবতা—মিলনই তাঁহার সজীব সচেতন মন্দির।”

ধর্ম গ্রন্থের ‘উৎসবের দিন’ প্রবন্ধের (১৩১১) বক্তব্য একই প্রকার^৮। এই-ভাবে উৎসবকে কেবল ক্রিড বা কাল্টের দৃষ্টিতে না দেখে কবিদৃষ্টিতে, অসাম্প্রদায়িক অধ্যাত্মভোম দৃষ্টিতে দেখতে শিখেছিলেন বলেই রবীন্দ্রনাথের ব্রহ্মসংগীত অনায়াসে রবীন্দ্রসংগীত হয়ে গেছে।

৪

মাহুষের ধর্ম (মে ১৯৩৩) গ্রন্থে কবি বলেছেন, মাহুষের দুই দিক। একদিকে সে বৈষয়িকতার সিদ্ধির জন্ত, জীবনযাত্রা-নির্বাহের জন্ত ব্যাপৃত, অজ্ঞদিকে সে বৈষয়িকতার উর্ধ্বে, ব্যক্তিগত তুচ্ছতার অতীত। মাহুষের জীবনের সেই দ্বিতীয় দিকটিকেই রবীন্দ্রনাথ তাঁর কাব্য-সংগীতে গ্রহণ করেছেন। তাই তাঁর গান বলে

ক্ষত যত ক্ষতি যত মিছে হতে মিছে

নিমেষের কুশাস্ত্র পড়ে রবে পিছে।

মাহুষের এই দ্বিতীয় দিকটির কথা কবি বলেছেন, ‘সেখানে জীবনবাজার আদর্শে যাকে বলি লাভ, যাকে বলি মৃত্যু তাই অমরতা।’ সেখানে মাহুষ মহত্তর জীবনের মধ্যে বাঁচতে চায়। ‘যা আমাদের ত্যাগের দিকে তপস্তার দিকে নিয়ে যায় তাকেই বলি মহুস্ব, মাহুষের ধর্ম।’

এই মাহুষের ধর্মই কবির ধর্ম। কবির দেবতা কোনো শাস্ত্রাচার, কালটির দেবতা নয়, সে দেবতা মাহুষেরই পূর্ণতার রূপ। মাহুষের ধর্ম গ্রন্থের ভূমিকায় কবি স্পষ্টাক্ষরে বলেছেন—

“আমাদের অন্তরে এমন কে আছেন যিনি মানব অথচ যিনি ব্যক্তিগত মানবকে অতিক্রম করে ‘সদাজনানাং হৃদয়ে সন্নিবিষ্টঃ’। তিনি সর্বজনীন, সর্বকালীন মানব। তাঁরই আকর্ষণে মাহুষের চিন্তায় ভাবে কর্মে সর্বজনীনতার আবির্ভাব। মহাত্মারা সহজে তাঁকে অহুভব করেন সকল মাহুষের মধ্যে, তাঁর প্রেমে সহজে জীবন উৎসর্গ করেন। সেই মাহুষের উপলব্ধিতেই মাহুষ আপন জীবনসীমা অতিক্রম করে মানবসীমায় উত্তীর্ণ হয়।...সেই মানবকেই মাহুষ নানা নামে পূজা করেছে, তাঁকেই বলেছে ‘এষো দেবো বিশ্বকর্মা মহাত্মা।’ ‘সকল মানবের ঐক্যের মধ্যে নিজের বিচ্ছিন্নতাকে পেঁয়িয়ে তাঁকে পাবে আশা করে তাঁর উদ্দেশ্যে প্রার্থনা জানিয়েছে স দেবঃ স নো বুদ্ধ্যা শুভয়া সংহুনন্তু। সেই মানব সেই দেবতা য একঃ, যিনি এক, তাঁর কথাই আমার এই বক্তৃতা-গুলিতে আলোচনা করেছি।”

প্রশ্ন উঠতে পারে, কবির এই মানবসম্বন্ধ দেবতার ধারণাটি নিতান্ত শেষ বয়সের কবিচেতনা শু মানববোধ থেকে উৎসারিত। কিন্তু এই প্রশ্নেরও উত্তর আছে। মাহুষের ধর্ম গ্রন্থে এই দেবতাকেই একস্থানে কবি বলেছেন ‘মনের মাহুষ’। তিনি বলেছেন—

“মাহুষের দেবতা মাহুষের মনের মাহুষ ; জ্ঞানে কর্মে ভাবে যে পরিমাণে সত্য হই, সেই পরিমাণেই সেই মনের মাহুষকে পাই—অন্তরে বিকার ঘটলে সেই আমার আপন মনের মাহুষকে মনের মধ্যে দেখতে পাইনে। মাহুষের যত কিছু দুর্গতি আছে, সেই আপন মনের মাহুষকে হারিয়ে, তাকে বাইরের উপকরণে খুঁজতে গিয়ে, অর্থাৎ আপনাকেই পর করে দিয়ে।’

বাউলদের সাধনায় এই মনের মাহুষের সন্ধান তাই কবিকে বিচলিত করেছিল। প্রাপ্ত অংশের শেষ বাক্যটি একটি পুরাতন বাউল গানের ভাষাস্বর মাত্র। ‘আমি কোথায় পাব তারে আমার মনের মাহুষ যে রে’ এই গানটির

উল্লেখ তিনি জীবনের নানা সময়ে করেছেন^১। মাহুঘের ধর্ম গ্রন্থেও তিনি এই গানটির উদ্ধৃতি দিয়ে বলেছেন, “সেই বাইরে বিক্ষিপ্ত আপনহারি মাহুঘের বিলাপগান একদিন শুনেছিলেন পথিক ভিখারির মুখে”। তাছাড়া ‘মনের মধ্যে মনের মাহুঘ করে অবেষণ’ এই বাউল গানের উল্লেখ করে তিনি বলেছেন—

“সেই অবেষণের প্রার্থনা বেদে আছে, আবিরাবীর্ম এধি—পরম মানবের বিরাট রূপে যার স্বতঃপ্রকাশ আমারই মধ্যে তাঁর প্রকাশ সার্থক হোক।”

গীতবিতানের পূজা-পর্যায়ের অনেকগুলি গানে কবি এই মনের মাহুঘের রূপক-প্রতীক সচেতনভাবে ব্যবহার করেছেন। ‘বাউল’ নামে একটি গীত-পর্যায়ের কথা পূর্বেই বলা হয়েছে। কেবল বাউল সুরই গানগুলির একমাত্র লক্ষণ নয়, সেই সুরের অল্পক্ষে কবির একতারায় তাদের যে ঔদাস্ত ও বৈরাগ্যের গৈরিক রাগিণী ধ্বনিত হয়েছে, তার অন্তরালে রয়েছে সহজিয়া সাধনার মর্ম-কথাটি, ‘আমি তারেই খুঁজে বেড়াই যে রয় মনে আমার মনে’। মাহুঘের ধর্ম ভাষণের বহুপূর্বে ১৩২২ সালের ৩২ আষাঢ় কবি একটি গানে গেয়েছেন—

আমি কান পেতে রই আমার আপন হৃদয়গহন-দ্বারে

কোন গোপনবাসীর কান্নাহাসির গোপন কথা শুনিবারে।

‘মনের মাহুঘ’ শব্দটি দীর্ঘকাল থেকেই রবীন্দ্রনাথের কবিচিন্তে সঞ্চারণ করেছে একথা তাঁর রচনাবলী থেকে আমরা জানি। আপন হৃদয় সেই পরমপ্রিয় মহাজনের সঙ্গে কবির গভীর আত্মিক সম্পর্কের বিচিত্র লীলা ধ্বনিত হয়েছে এই পর্যায়ের ‘সে যে মনের মাহুঘ কেন তারে বসিয়ে রাখিস নয়নদ্বারে’, ‘আমার প্রাণের মাহুঘ আছে প্রাণে’, ‘ও আমার মন যখন জাগলি না রে’, ‘আমি তারেই জানি আমায় যে জন আপন জানে’ প্রভৃতি গানগুলিতে। ‘বাউল’ নামে পরিচিত হলেও এইগুলির ভাবে-ভাষায় কবির পূজা-পর্যায়ের গানের যাবতীয় সাধারণ ধর্মই নিহিত—সেই মর্ত্তপ্রীতির সুরে নিষিক্ত হয়ে বিশ্ব-দেবতার চরণে গভীর প্রণতিনিবেদন, কবির সংগীতে মনের মাহুঘের একান্ত বাণীটিকেই অজ্ঞাতে-অগোচরে ঘোষণা করা, সেই অন্তরলোকশায়ী দেবতার দৃষ্টি-প্রদীপেই বিশ্বের দৃশ্বরূপের আরাতি করা। হৃদয়ের যে নিভূতে এই মনের মনের মাহুঘের বাস, ‘ভ্রমর সেথায় হয় বিবাগি নিভৃত নীল পদ্ম লাগি’। এই মনের মাহুঘের জন্তই এ বিশ্ব আজও কবির চোখে অনিশেষ সুষমার ভাণ্ডার, অসীম সৌন্দর্যের উপাদান—

সে আছে বলে
 আমার আকাশ জুড়ে ফোটে তারা রাতে,
 প্রাতে ফুল ফুটে রয় চোখের তারার আলোর,
 এত রূপের খেলা রঙের মেলা অসীম সাদায় কালোর।
 এও সেই 'ছবি' কবিতার প্রিয়জনকে হারিয়ে-ফিরে-পাওয়ার উৎসবের মত।
 'ছবি' কবিতায় কবি বলেছিলেন,

নয়নসম্মুখে তুমি নাই
 নবনের মাঝখানে নিয়েছ যে ঠাই,
 আজি তাই

শ্রামলে শ্রামল তুমি নীলিমায় নীল,
 আমার নিখিল

তোমাতে পেয়েছে তার অন্তরের মিল।

মনের মানুষ সম্পর্কেও কবি ঠিক একই কথার পুনরাবৃত্তি করেছেন।
 'ছবি' কবিতার সুরে সুর মিলিয়ে কবির একতারায় বাজে—

আমার প্রাণের মানুষ আছে প্রাণে,
 তাই হেরি তায় সকল খানে।

আছে সে নয়নতারায় আলোক-ধারায়, তাই না হারায়,
 ওগো তাই হেরি তায় যেখায় সেখায়
 তাকাই আমি যেদিক পানে।

'ছবি' কবিতায় কবি বলেছিলেন, 'কবির অন্তরে তুমি কবি'। প্রিয়জনকে বলেছিলেন,

নাহি জানে, কেহ নাহি জানে,
 তব সুর বাজে মোর গানে।

এইভাবে মৃত্যু-বিচ্ছিন্ন প্রিয়জনকে অতীন্দ্রিয়তার দ্বারা উর্ধ্বায়িত করে কবি অন্তরপ্রেরণার অধিষ্ঠাত্রী করেছিলেন। অতীন্দ্রিয় থেকে বিশ্বজগতের উর্ধ্বসীমা থেকে দেবতাও কবির প্রিয়জনে রূপান্তরিত হয়ে গেলেন। স্তবরাং 'প্রিয়জনে বাহা দিতে পারি তাই দিই দেবতার'। তারই যথার্থ প্রকাশ ঘটল গানে—

মাঝে মাঝে তার বাসতা

আমার ভাষায় পায় কী কথা রে,

ও সে আমার জানি পাঠায় বাণী গানের সুরে লুকিয়ে তারে

কিংবা, কবি যখন গেয়ে থাকেন—

তারই বাণী হঠাৎ উঠে পূরে

আনমনা কোন তানের মাঝে আমার গানে স্থরে।

অথবা, আজ ফিরে এসে নিজের দেশে এই-যে শুনি

শুনি তাহার বাণী আপন গানে।

‘মানুষের ধর্মে’ কবি এক জায়গায় বলেছেন, “ইনি প্রেমের সম্বন্ধে মানবের সূত ভবিষ্যৎকে পূর্ণ করে আছেন নিখিল মানবলোকে। আহ্বান করছেন জগৎপথের ভিতর দিয়ে পরিপূর্ণতার দিকে, অসত্যের থেকে সত্যের দিকে, অন্ধকার থেকে জ্যোতির দিকে, মৃত্যু থেকে অমৃতের দিকে, দুঃখের মধ্য দিয়ে তপস্যার মধ্য দিয়ে।” আর কবির সংগীতে তারই অপরূপ প্রকাশ ঘটেছে এই ভাবে—

জানি তোমার প্রেমে সকল প্রেমের বাণী মেশে,

আমি সেইখানেতেই মুক্তি খুঁজি দিনের শেষে।

সেখান প্রেমের চরম সাধন,

যায় খসে তার সকল বাঁধন—

মোর হৃদয়পাখির গগন তোমার হৃদয়দেশে।

৫

রবীন্দ্রনাথের পূজা-পর্যায়ের গানগুলির মধ্যে প্রতিফলিত ধর্মচেতনার বিশ্লেষণ করতে হলে তাঁর ‘ধর্ম’, ‘শান্তিনিকেতন’ ভাষণমালা ও ‘মানুষের ধর্ম’ গ্রন্থ তিনটির আলোচনা অপরিহার্য। ‘ধর্ম’ ও ‘শান্তিনিকেতন’ প্রায় একই পর্যায়ভুক্ত। ‘ধর্ম’ ১৩১৫ সালে ‘গল্পগ্রন্থাবলী’র ষোড়শ ভাগরূপে প্রকাশিত হয়। এই গ্রন্থে প্রকাশিত প্রবন্ধগুলি অধিকাংশই শান্তিনিকেতনে বর্ষশেষ, নববর্ষ বা পৌষোৎসবে কথিত বা পঠিত, কয়েকটি অন্তত পঠিত। ব্রাহ্মসমাজের আচার-অহুষ্ঠানের সঙ্গেই এই বক্তৃতা, ভাষণ ও আলোচনাগুলি বিশেষভাবে জড়িত। মন্দিরে আচার্যের বেদীতে উপবেশন করেই অধিকাংশ আলোচনা কথিত হয়েছে। তৎসঙ্গেও এই সকল আলোচনা-ধর্মদেশনা-উপদেশের সর্বস্ব কবি রবীন্দ্রনাথ কর্তৃকই সংরক্ষিত। দেবেজ্ঞনাথের ব্রাহ্মধর্মের ব্যাখ্যাস্থানের সঙ্গে এদের পার্থক্য এইখানেই। এইগুলি রবীন্দ্রনাথের কবিচেতনা, নিজস্ব ধর্মবোধ ও ঈশ্বরভাবনার ব্যক্তিগত আলোকে দীপ্যমান—কোনো

সাম্প্রদায়িক মতবাদের দ্বারা নিরস্ত্রিত নয়। এই কারণে রবীন্দ্রনাথ বারবার তাঁর এইসব আলোচনাকে উদ্ভাসিত করার জন্য সুরচিত সংগীতের উদ্ভূতি দিয়েছেন, যেন সেইগুলি তাঁর পূজা-সংগীতেরই গম্ভায়া। এইজন্য তাদের স্বতন্ত্র প্রবন্ধাক্রান্তি ও নামকরণ করা হয়েছে। উপনিষদের শ্লোকাদির যে ব্যাখ্যা সময়ে সময়ে এতে করা হয়েছে, তার সঙ্গে কোনো প্রচলিত উপনিষদভাষ্যের মিল নেই—সমস্ত ব্যাখ্যাই কবির নিজস্ব। কোথাও তা উপলব্ধির নিবিড়তার অনন্ত, কোথাও আবেগে কম্পমান, প্রেমে শিহরিত, কোথাও কাব্যিক অল্পভবের দ্বারা রোমাঞ্চিত, সন্ধ্যাপ্রভাত-গৌন্দর্বে পুলকিত।

‘ধর্ম’ বা ‘শান্তিনিকেতনে’র ভাষণগুলির পটভূমিতে আছে নৈবেদ্য কবিতা, গীতাঞ্জলি-গীতিমালা-গীতালির গান, একথা চিন্তা করলে প্রতিটি আলোচনাই ক্ষুদ্র ও তাৎপর্যপূর্ণ হয়ে ওঠে। মনে হয় যেন, এখনই কথার অবসানে সেই বিশেষ গানটি শোনা যাবে, সমস্ত কথাকে স্রের মহাহ্রুদবতার পূর্ণ করে দেওয়া হবে, সমস্ত ব্যাখ্যান-প্রচারের নেপথ্যবর্তী উপলব্ধিটির নিবিড়তা ছড়িয়ে পড়বে, গানের ভিতর দিয়ে ভুবনকে দেখা চেনা ও জানা সম্পূর্ণ হবে। গান ছাড়া যেন এই সব ভাষণের কোনো অর্থই নেই। ভাষণগুলি ব্রাহ্মসমাজের তথাকথিত প্রচলিত ধর্মীয় অহুষ্ঠানে প্রদত্ত হলেও কবির নিজের অনন্তসাধারণ আশ্চর্য অল্পভব ও প্রকাশক্ষমতায় এই গম্ভ ভাষণগুলি এক অস্বাভাবিক বিপ্লবের মতো মহোৎসবসভার মন্ত্রপাঠে পরিণত হয়েছে এবং রবীন্দ্রনাথের পূজা-সংগীতগুলি সেই উৎসবের শেষ অঙ্গলিনিবেদন মাত্র। নৈবেদ্য-গীতাঞ্জলি-গীতিমালা নামগুলিও এই দিক থেকে সার্থক। ‘উৎসব’ প্রবন্ধে কবি প্রস্তাব করেছিলেন—

“আমাদের এই সংগীতধ্বনি কি আমাদেরকে জগতের সেই গভীরতম অন্তঃপুরে প্রবাহিত করিয়া লইয়া যাইতেছে—যেখানে বিশ্বভুবনের সমস্ত স্র তাহার আপাত-প্রতীয়মান বিরোধবিশৃঙ্খলতা মিলাইয়া দিয়া প্রতি মুহূর্তেই পরিপূর্ণ রাগিণীরূপে উন্মেষিত হইয়া উঠিতেছে”। (উৎসব—ধর্ম)

অন্ততঃ কবির নিজের সংগীত-সম্পর্কে এই প্রস্তাবের সদর্থক অবসান ঘটেছে। যে-কোনও উৎসব-উপলক্ষে রচিত কবির সংগীত তাই উপলক্ষ-মাজেই সীমাবদ্ধ থাকেনি, জগতের সেই গভীরতম অন্তঃপুরে প্রবাহিত হয়েছে এবং বিশ্বভুবনে সমস্ত বিরোধ-বৈপরীত্যকে মিলিয়ে দিয়ে এক পরিপূর্ণ রাগিণীরূপে উন্মেষিত

হয়ে উঠেছে। একমাত্র তাই কবিই উৎসব-উপলক্ষে ‘ধ্বনিল আস্থান মধুর গভীর’ গানে বলতে পেরেছেন—

কলুষ-কন্ডাষ বিরোধ-বিষেষ হউক নির্মল, হউক নিঃশেষ—

চিন্তে হোক যত বিদ্র অগত নিত্য কল্যাণকাজে।

স্বর তরঙ্গিয়া গাও বিহংগম, পূর্ব-পশ্চিম-বন্ধুসংগম,—

মৈত্রীবন্ধন-পুণ্যমন্ত্র পবিত্র বিশ্বসমাজে।

এখানে উল্লেখ করা যায় যে, গীতবিতানের পূজা-পর্যায়ান্তর্গত কবিসম্মিলিত একটি উপ-পর্যায়ের নাম ‘উৎসব’ (গীতিসংখ্যা ৭টি, ৩০২-৩০৮ সংখ্যক)। কিন্তু ‘ধর্ম’ গ্রন্থের ‘উৎসব’ প্রবন্ধের ভাবসম্পদ ঐ সাতটি গানে বিশেষ নেই। অথচ ‘উৎসব’ প্রবন্ধে কবি যেভাবে মিলনের আধ্যাত্মিক তাৎপর্য ব্যাখ্যা করেছেন, তাঁর কবিতা ও গানে সে বিষয়ে প্রচুর উদাহরণ ও ভাষ্য পাওয়া যায়। ‘উৎসব’ প্রবন্ধে কবি যখন বলেন, “সত্যের পরিপূর্ণতাই প্রকাশ, সত্যের পরিপূর্ণতাই প্রেম, আনন্দ”—তখন স্বতই মনে পড়ে—

মোরা সত্যের পরে মন আজি করিব সমর্পণ,

জয় জয় সত্যের জয়……

মোরা আনন্দমাঝে মন আজি করিব বিসর্জন,

জয় জয় আনন্দময়।

এবং আরও বহু সমধর্মজাতক গানও একই স্তরে স্মর্তব্য। কবি লেখেন, “আনন্দ হইতেই সত্যের প্রকাশ এবং সত্যের প্রকাশ হইতেই আনন্দ। আনন্দাচ্ছ্যেব খন্ডিমানি ভূতানি জায়ন্তে—এই যে যাহা কিছু হইয়াছে, ইহা সমস্ত আনন্দ হইতেই জাত। অতএব, যতক্ষণ পর্যন্ত এই জগৎ আমাদের নিকট সেই আনন্দরূপে প্রেমরূপে ব্যক্ত না হয়, ততক্ষণ তাহা পূর্ণ সত্যরূপেই ব্যক্ত হইল না। জগতে আমাদের আনন্দ, জগতে আমাদের প্রেমই সত্যের প্রকাশরূপের উপলব্ধি। জগৎ আছে—এটুকু সত্য কিছুই নহে, কিন্তু জগৎ আনন্দ—এই সত্যই পূর্ণ।”—১৩১২ সালে লিখিত এই উক্তির ঘনীভূত রসায়িত প্রকাশান্তর পরবর্তী গীতাঞ্জলি কাব্যে, যেখানে প্রত্যয় সংগীতে, বিশ্বাস সুরে, উপলব্ধি গানে পরিণত হয়েছে—‘জগতে আনন্দ যজ্ঞে আমার নিমজ্জন।’

৬

ব্রাহ্মধর্ম ও সমাজের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের সম্পর্ক কিরূপ ছিল, রবীন্দ্রনাথের পূজা-সংগীতগুলি আলোচনার পরিপ্রেক্ষিতে সেই বিষয়ে আরও কয়েকটি কথা জেনে রাখা দরকার। রামমোহনের জীবনাদর্শের পুণ্যলোক উত্তরসাধক ও অধ্যাত্ম-জীবনের যোগ্যতম ভাবশিষ্য দেবেন্দ্রনাথ যে ব্রাহ্মধর্মের প্রচারত্বে নিয়েছিলেন তাঁর জীবদ্দশাতেই শিষ্য ও পরবর্তী প্রচারকদের দ্বারা ভারতীয় ধর্মবিবর্তনের ইতিহাসপ্রসিদ্ধ রীতি অমুযায়ী^১ তা বহুধাবিভক্ত হয়ে গেল। আদি নববিধান সাধারণ ইত্যাদি নানা নামে ব্রাহ্মসম্প্রদায় আপনাদের স্বতন্ত্র করে তুললেন। ১৮২১ সালে ভারতীয় লোকগণনাকালে ব্রাহ্মরা হিন্দুরূপেই পরিগণিত হবেন কিনা, এই বিষয়ে সংশয় ও মতভেদ দেখা দিয়েছিল। নববিধান ও সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের অনেকেই সনাতন পৌত্তলিক হিন্দুধর্মের প্রতিস্পর্ধী ধর্মসম্প্রদায়ভুক্ত হওয়ার দাবি জানিয়েছিলেন। রবীন্দ্রনাথও এই সময় আদি ব্রাহ্মসমাজভুক্ত ব্যক্তিদের হিন্দুব্রাহ্মরূপে পরিগণিত হওয়ার দাবি পেশ করেছিলেন^২। রবীন্দ্রনাথের কাছে ব্রাহ্ম ও হিন্দুকে কোনো বিরোধ ছিল না, কিন্তু ব্রাহ্মধর্মের নৈষ্ঠিক আচারপালনে ক্রিয়ামুঠানে সাধনায় ও চিন্তায় অন্তত চল্লিশ বৎসর বয়স পর্যন্ত কবি প্রকাশে কোনো বিদ্রোহ করেননি। একমাত্র তাঁর প্রবন্ধ ও ভাষণেই তাঁর নিজস্ব চিন্তাধারা প্রবাহিত হয়েছে এবং তাঁর সংগীত আপাতভাবে ব্রহ্মসংগীতরূপে রচিত এবং প্রচারিত হলেও সেগুলির ভিতর দিয়েই কবি আপনার একান্ত নিজস্ব, সম্প্রদায়নিরপেক্ষ, ব্যক্তিগত উপলব্ধির ধর্মবোধকে প্রকাশ করেছেন। ১৮২১ সালের ২২শে ডিসেম্বর শান্তিনিকেতনে (১২৯৮, পৌষ ৭) মন্দির প্রতিষ্ঠা হয়। কবির অধ্যাত্ম-জীবনের সূচনা এবং পরিণতি এই শান্তিনিকেতনকে দিয়েই স্বরূপ হয়। তাঁর ধর্মদেশনা এই মন্দিরের বেদীতে, কিন্তু তাঁর ধর্মসংগীত এই শান্তিনিকেতনের নীলিম নক্ষত্রপুঞ্জিত নিম্নরূপ আকাশের নিচে, গৈরিক মাটির উপর বর্ষাপ্রাবনের ছন্দে, শালমঞ্জরীর নিয়তলের ধ্যানাগনে, সন্তপর্ণীর স্নিগ্ধছায় শান্তিপীঠে। এই শান্তিনিকেতনেই কবির ব্রহ্মবিভাগের স্থাপন, এখানেই তাঁর গীতাঞ্জলি-গীতিমাল্যের গানের ধারা বজ্রাবেগে উৎসারিত হয়েছে। শান্তিনিকেতন উপদেশমালার সমান্তরালেই তাই গীতাঞ্জলির হ্রস্ব। অথচ সামাজিক জীবনে কবি যে ব্রাহ্মধর্মে দীক্ষিত ছিলেন সে কথাও সত্য। ধর্মজ্ঞান, ধর্মচেতনা, ব্রহ্মোপলব্ধি মহর্ষিদেবের শিক্ষায় কবির কিশোর

বয়স থেকেই চিন্তাক্ষেত্রে দৃঢ়প্রোথিত হয়েছিল। ব্রাহ্মসংগীতরচনার ঐতিহ্যও ছিল তাঁর কৈশোরাগত অনায়াস অভ্যাস। নৈবেদ্য রচনাকালেই কবি ব্রাহ্মধর্মের ব্যাখ্যান বা ধর্মোপদেশনা (sermon) রচনা করেছিলেন—নৈবেদ্য কাব্যেও এই ধর্মদেশনার প্রভাব পড়েছে—“ব্যক্তিগত আধ্যাত্মিক জীবনের সঙ্গে সমষ্টির যোগাযোগ হইতেছে নৈবেদ্যের কবিতাগুলোর নির্গলিত বাণী” (রবীন্দ্রজীবনী ২য় খণ্ড পৃ ১৮৫)। নৈবেদ্যের অনেকগুলি কবিতা যে আদি ব্রাহ্মসমাজের ধর্মমতবাদের প্রভাবে আচ্ছন্ন, সম্ভবত সেই কারণেই কাব্যখানি কবি মহর্ষিদেবের নামে উৎসর্গিত করেছিলেন বলে প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় মন্তব্য করেছেন। অবশ্য ব্রাহ্মসমাজের সমর্থনে কবি ইতিপূর্বেও প্রবন্ধাদি লিখেছেন, মহর্ষিদেবের নির্দেশেই আদি ব্রাহ্মসমাজের সম্পাদক হয়েছেন। কিন্তু এই উৎসাহ তাঁর জীবনে ক্রমশ শিথিল হয়ে এসেছিল, অথচ ধর্মচেতনা হ্রাস পায়নি। স্বভাবতই সেই সম্প্রদায়নিষ্ঠার অন্তর্ধানজনিত শূন্যস্থান পূর্ণ করেছে তাঁর নতুন পূজাসংগীত।

কবির স্বতন্ত্র ব্যাখ্যা ও প্রচলিত ব্রাহ্মসমাজের ব্যাখ্যায় কখনও বৈপরীত্যও দেখা গেছে। ব্রাহ্মসমাজের একটি প্রার্থনা এইরূপ—

“অসত্য হইতে আমাদিগকে সত্যোত্তে লইয়া যাও। অন্ধকার হইতে আমাদিগকে জ্যোতিতে লইয়া যাও। মৃত্যু হইতে আমাদিগকে অমৃততে লইয়া যাও। হে সত্যস্বরূপ, আমাদিগের নিকট প্রকাশিত হও। দয়াময়, তোমার যে অপার করুণা, তাহা দ্বারা আমাদিগকে সর্বদা রক্ষা কর”।^{১১}

যে মূল শ্লোকের এটি অনুবাদ, সেই শ্লোকগুলি রবীন্দ্রনাথের ধর্মচেতনার অনেকখানি অধিকার করে আছে। তাঁর বহু আলোচনায়-কবিতায়-সংগীতে এই শ্লোকগুলি কী গভীরভাবে প্রবেশ করেছে, প্রভাব বিস্তার করেছে, তার যথোপযুক্ত গবেষণা ও মূল্যায়ন হয়নি। কিন্তু আলোচ্য শ্লোকগুলির যে ব্যাখ্যা কবির রচনায় প্রাপ্তব্য, তার সঙ্গে বর্তমান ব্রহ্মোপদেশের সম্পর্ক কতখানি দেখা যাক। ত্রিখুন্ডা নির্মলকুমারী মহলানবিশ একটি স্মৃতি উদ্ধার করে একস্থানে লিখেছেন যে, আলোচ্য শ্লোকটির প্রাপ্ত ব্রাহ্মসমাজীয় ব্যাখ্যা কবির অভিপ্রেত মনে হয়নি। কবি বলেছিলেন—

“ব্রাহ্মসমাজের একটি শ্লোককে বাঙলায় তর্জমা করতে গিয়ে একটা চরণের মানে এমন বদলে দেওয়া হয়েছে, যাতে করে সমস্ত শ্লোকটাই আমার মতে নিরর্থক হয়ে গেছে। ঐ যে কব্জ যন্তে দক্ষিণম্ মুখম্ তেন মাম্ পাহি নিত্যম্—

এর বদলে বলা হয়েছে, ‘দয়াময় তোমার যে অপার করুণা তাহার দ্বারা সর্বদা আমাকে রক্ষা করো’। এটা প্রথম চরণগুলোর সঙ্গে মোটেই খাপ খায়নি। কারণ গোড়া থেকে শেষ পর্যন্ত সবটাই দুটো জিনিসকে পাশাপাশি উল্লেখ করা হয়েছে আসল মজ্ঞটাতে। যেমন অসত্য না থাকলে সত্যের, অন্ধকার না থাকলে আলোর, মৃত্যু না থাকলে অমৃতের কোন মানে নেই, তেমনি কল্প না থাকলেও তাঁর প্রসন্নতার কোনো তাৎপর্য থাকে না। সেখানে তাঁকে শুধু দয়াময় বলা ভুল। কারণ তাঁর কল্পযুক্তিও যে সংসারে দেখছি, সেটা তো অস্বীকার করতে পারিনে। তাই উপনিষদ তাঁর কাছে দয়া ভিক্ষা না করে চেয়েছেন তাঁর প্রকাশ। সে প্রকাশ বিশ্বজগতের সব জিনিসের মধ্যেই রয়েছে ; কিন্তু যতক্ষণ পর্যন্ত না নিজের অন্তরের মধ্যে তা অনুভব করি ততক্ষণ আমার ভয় ঘোচে না, ততক্ষণ তিনি আমার কাছে কল্পরূপেই দেখা দেন। তাইতো প্রার্থনা ‘অসত্য থেকে আমাকে সত্যোত্তে নিয়ে যাও, অন্ধকার পেরিয়ে জ্যোতিতে, মৃত্যু পার হয়ে অমৃতলোকে উত্তীর্ণ করো। হে আবিঃ, হে স্বপ্রকাশ, তুমি আমার মধ্যে প্রকাশিত হও। হে কল্প, তোমার দক্ষিণমুখ যেন সর্বদা আমি দেখতে পাই।’ কল্পের প্রসন্নতা লাভ করা কী করে সম্ভব হয় যদি না তাঁর প্রকাশ নিজের হৃদয়ের মধ্যে উপলব্ধি করি ?... মা যখন সম্ভ্রান্তকে শাসন করেন, সে মনে করে মা নির্দয় হচ্ছেন, তাকে দণ্ড না দিলেই যেন দয়া করা হও, কিন্তু আসলে তো তা নয়। সেই দণ্ডটাই যে তাঁর দয়া, শৈশবদশা কাটিয়ে উঠলে তবে তা আমরা বুঝতে পারি। মায়ের কল্প মূর্তির আড়ালে যে তাঁর দক্ষিণমুখ রয়েছে তা যখন দেখতে পায়, তখন তার কারা খেমে যায়। তাই বলছিলুম অসত্যের পাশে সত্য, অন্ধকারের পাশে আলো, মৃত্যুর পাশে অমৃতের উল্লেখ যেমন করা হয়েছে, তেমনি কল্পের পাশে দক্ষিণ মুখের কথাটা বলাই চাই। নইলে সমস্ত মজ্ঞটাই নির্বন্ধক হয়ে যায়। এটা কিন্তু আমার বাবামশায় করেননি। তাঁর ব্রাহ্মধর্ম ব্যাখ্যানের মধ্যে তিনি মজ্ঞটাকে ঠিকই রেখেছিলেন। এই কল্পকে সরিয়ে দিয়ে দয়াময়কে আনার জন্য দায়ী তাঁর পূরের দ্বারা, তাঁরা।”

(শু পিতা নোহসি—বাইশে জীবণ, নির্মলকুমারী মহলানবিশ)

তাই শাস্তিনিকেতন ভাষণের একস্থানে কবি প্রার্থনা জানিয়েছিলেন—

“হে প্রকাশ, তোমার প্রকাশের দ্বারা আমাকে একেবারে নিঃশেষ করে

কেলো—আমার আর কিছুই বাকি রেখো না, কিছুই না, অহংকারের
লেশমাত্র না ।.....

হে কল্প, পাপ দণ্ড হয়ে ভস্ম হয়ে থাক । তারপর প্রচণ্ড তাপ বিকীর্ণ
কর ।.....

তারপর হে প্রসন্ন, তোমার প্রসন্নতা আমার সমস্ত চিন্তায় বাক্যে কর্ণে
বিকীর্ণ হতে থাক । আমার সমস্ত শরীরের রোমে রোমে সেই তোমার পরম
পুলকময় প্রসন্নতা প্রবেশ করে এই শরীরকে ভগবতী তত্ত্ব করে তুলুক ।”

(প্রার্থনা—শান্তিনিকেতন)

কল্পের সঙ্গে এই প্রসন্নতার ব্যঞ্জন দীর্ঘকাল থেকেই রবীন্দ্রনাথের চিন্তা ও
চেতনাকে আচ্ছন্ন করে আছে । তাঁর গানের মধ্যেও আমরা কল্পের প্রেমের
উল্লেখ পাই—

ওগো কল্প দুঃখে ঝুখে এই কথাটি বাজল বুকে

তোমার প্রেমে আঘাত আছে নাইকো অবহেলা ।

এই কল্প বজ্র হয়ে, ঝড়ের হাওয়া হয়ে কবির কাছে মত্ততার আস্থান
এনেছে বারবার । ‘মালা হতে খসে পড়া ফুলের একটি দল’ গানে কবি
প্রার্থনা করেছেন, ‘বহুক তোমার ঝড়ের হাওয়া আমার ফুলবনে’ । ‘লুকিয়ে
আস আঁধার রাতে’ গানে স্তন্যতে পাই—

কল্প তুমি হে ভয়ের ভয় তুমি আমার আনন্দ ।

বজ্র এসো হে বক্ষ চিরে, তুমিই আমার বন্ধু

মৃত্যু লও হে বাঁধন ছিঁড়ে, তুমি আমার আনন্দ ।

স্তম্ভ জীবনে ঝাঁর আবির্ভাব করুণাধারায়, মাধুরীহীনতার পর ঝাঁর আগমন—
গীতসুধারসে, তাঁকেই কবি আস্থান করেছেন—

বাগনা যখন বিপুল ধূলায়

অন্ধ করিয়া অবোধে ভুলায়

ওহে পবিত্র ওহে অনিত্র কল্প আলোকে এসো ।

‘যদি এ আমার হৃদয় দুয়ার’ গানে কবির অল্পরূপ প্রার্থনা—

যদি কোনো দিন তোমার আস্থানে

স্থিতি আমার চেতনা না মানে

বজ্রবেদনে আগায়ো আমারে কিরিয়া বেয়ো না গুণ্ড ।

এই প্রসঙ্গে ‘আমি যখন ছিলাম অন্ধ’, ‘বজ্রে তোমার বাজে বাঁশি’, ‘ভয়েরে মোর আঘাত করো ভীষণ হে ভীষণ’, ‘এই করেছ ভাল নিষ্ঠুর’, ‘আরো আঘাত সহাবে আমার’, ‘হে মহাছুঃখ হে ক্রত’, ‘সর্ব খর্বতারে দহে তব ক্রোধদাহ’, ‘জাগো হে ক্রত জাগো’, ‘পিনাকেতে লাগে টংকার’, প্রভৃতি স্বপরিচিত গানগুলির উল্লেখ করা যেতে পারে।

৭

দিন ও রাত্রি, আলোকিত প্রভাত ও জ্যোতিষ্কমণ্ডলিত অন্ধকার, প্রকৃতি-সৌন্দর্যমুগ্ধ রবীন্দ্রনাথের কাছে যেমন বিশেষ গুরুত্ব নিয়ে প্রতিদিন আবির্ভূত হয়েছে, তেমনি তাঁর ধর্মচেতনাতোও এই দিনরাত্রির ভূমিকা গুরুত্বপূর্ণ। একদা ছিন্নপত্র-সোনারতরী-চিত্রার যুগে নিসর্গপুলকিত দিনযাপনের আনন্দ-রোমাঞ্চে কবি লিখেছিলেন—

“আমি প্রায়ই এক এক সময় ভাবি, এই যে আমার জীবনে প্রত্যহ এক একটি করে দিন আসছে—কোনোটি সূর্যোদয়-সূর্যাস্তে রাঙা, কোনোটি ঘনঘোর মেঘে স্নিগ্ধনীল, কোনোটি পূর্ণিমার জ্যোৎস্নায় সাদা ফুলের মত প্রফুল্ল, এগুলি কি আমার কম সৌভাগ্য। এবং এরা কি কম মূল্যবান।” (ছিন্নপত্র, ৫৩ সংখ্যক)

আর এই কথা ভালো করে মনে করেই পৃথিবীর প্রতি কবি নতুন এক মমতাস্বপ্ন দৃষ্টিপাত করেছিলেন, ইচ্ছা করেছিলেন, ‘জীবনের প্রত্যেক সূর্যোদয়কে সজ্ঞান ভাবে অভিবাদন করি এবং প্রত্যেক সূর্যাস্তকে পরিচিত বন্ধুর মত বিদায় দিই।’ এই চিন্তা কেবল প্রকৃতিপ্রেমী ও যৌবনবেদনার প্রকাশ মাত্র নয়, এর সঙ্গে কবির আধ্যাত্মিক জীবনের চেতনাও নিবিড়ভাবে সম্পৃক্ত হয়ে আছে, সৌন্দর্যের সঙ্গে সত্য। ধর্ম গ্রন্থের ‘দিন ও রাত্রি’ প্রবন্ধে কবি ছিন্নপত্রের মতই লিখেছেন—

“এই যে দিন এবং রাত্রি প্রত্যহই আমাদের জীবনকে একবার আলোকে একবার অন্ধকারকে তালে তালে আঘাত করিয়া বাইতেছে, ইহারা আমাদের চিন্তাবীণায় কী রাগিণী ধ্বনিত করিয়া তুলিতেছে? এইরূপে প্রতিদিন আমাদের মধ্যে যে এক অপরূপ ছন্দ রচিত হইতেছে, তাহার মধ্যে কি কোনো বৃহৎ অর্থ নাই?”

অনন্ত গগনতলের নাড়িস্পন্দনের মত দিবসরজনীর নিরমিত উত্থান-পতনের অভিঘাত আমাদের জীবনে যে একটি বৃহত্তর তাৎপর্যস্বত্বে গ্রথিত, তারই প্রমাণ মেলে কবির কয়েকটি প্রভাত-সন্ধ্যাবিষয়ক কাব্যসংগীতে। গীতবিতানে এইগুলি স্বতন্ত্র পর্যায়ভুক্ত হলেও এই কালচিহ্নের দ্বারাই এদের পৃথক তাৎপর্য বিচার করা যায়। দৃষ্টান্তস্বরূপ প্রভাত-সম্পর্কিত কয়েকটি পূজা-পর্যায়ের গান, (উপপর্যায়গুলি পার্শ্বে উল্লিখিত)—

আজ আলোকের এই ঝরনাধারায়	...	প্রার্থনা
আজি শুভ শুভ প্রাতে	..	বিবিধ
আজিকে এই সকালবেলাতে	...	বিশ্ব
আধার রজনী পোহাল		আনন্দ
আমারে দিই তোমার হাতে	...	সুন্দর
আমি কেমন করিয়া জানাব	...	বন্ধু
আলো যে যায় রে দেখা	..	আশ্বাস
আলোয় আলোকময় করে হে	.	আনন্দ
এ কী সুগন্ধ-হিলোল বহিল	..	সুন্দর
এ দিন আজি কোন ঘরে গো	...	আনন্দ
এই যে তোমার প্রেম ওগো	..	সুন্দর
ওই অমলহাতে রজনীপ্রাতে	...	আনন্দ
ওই পোহাইল তিমিররাতি	.	উৎসব
কার হাতে এই মালা তোমার	...	বন্ধু
জননী তোমার করুণ চরণখানি	...	বিবধ
জয় হোক জয় হোক	...	বিবিধ
জানি হে যবে প্রভাত হবে	...	নিঃসংশয়
ডাকিল মোরে জাগার সাথে	...	সুন্দর
তিমিরছায়ার খোল	...	বিবিধ
তোমার এই মাধুরী ছাপিয়ে আকাশ	...	বন্ধু
তোমার স্বর শুনারে যে ঘুম	...	বন্ধু
তোমার হাতের রাখিখানি	...	বিশ্ব
তোমারি নামে নয়ন মেলিছে	...	বিবিধ
ধ্বনিল আস্থান মধুর গভীর	...	—

নদীপারের এই আষাঢ়ের	...	আত্মবোধন
নব আনন্দে জাগে	. .	আনন্দ
প্রথম আলোর চরণধ্বনি	...	বিশ্ব
প্রভাতে বিমল আনন্দে	...	সুন্দর
বাজাও আমারে বাজাও	...	প্রার্থনা
ভেঙেছ দুয়ার এসেছ জ্যোতির্ময়	...	বিবিধ
মোর প্রভাতের এই প্রথম ক্ষণের	...	বন্ধু
মোরে ডাকি লয়ে যাও	...	বিশ্ব
যদি প্রেম দিলে না প্রাণে	..	সুন্দর
রজনীর শেষ তারা গোপনে আধারে	...	শেষ
শুভ্র আসনে বিরাজে।	...	বিবিধ
হেরি তব বিমল মুখভাতি		আনন্দ

এ ছাড়াও গীতবিতানের পূজাত্মক 'জাগরণ'-পর্ষায়ের (পূজা ২৬৪—২৮৯) গানগুলি প্রভাতী অমুঘকে পূর্ণ। বলা বাহুল্য এই তালিকা সম্পূর্ণ নয়—এছাড়াও তাঁর অসংখ্য গানে প্রভাতের প্রসঙ্গ, অমুঘ বা চিত্রকল্প বিকীর্ণ আছে। এরই পাশে গীতবিতানের কয়েকটি নিশা-বিষয়ক সংগীতের উল্লেখ করা যার—

অকারণে অকালে মোর পড়ল যখন	.	বিশ্ব
অশ্রুদীর্ঘ সুদূর পারে		পথ
আকাশ জুড়ে শুনিহু ঐ বাজে	...	বিশ্ব
আজি এ আনন্দ-সন্ধ্যা	...	আনন্দ
আজি যত তারা তব আকাশে	...	বন্ধু
আধার এল বলে	.	শেষ
আমার গোখলিলগন	...	বিরহ
আমার বেলা যে যার	...	গান
আমার মন তুমি নাথ	...	বিরহ
আমি জালব না মোর বাতায়নে	...	বিশ্ব
এত আলো জালিয়েছ এই গগনে	...	বন্ধু
এবার রঙিয়ে গেল হৃদয়গগন	. .	পথ
গভীর রজনী নামিল হৃদয়ে	...	অন্তর্মুখে
জাগে নাথ জ্যোৎস্নারাতে	...	সুন্দর

জানি গো দিন যাবে এ দিন	...	শেষ
জীবনমরণের সীমানা ছাড়িয়ে	...	গান
তিমিরবিভাবরী কাঁটে কেমনে	...	বিবিধ
তোমারই বরনাতলার নির্জনে	...	গান
দিন অবসান হল	...	শেষ
দিন যদি হল হল অবসান	..	শেষ
দিনের বেলায় বাঁশি তোমার	..	শেষ
বিশ্ব যখন নিদ্রামগন		বিরহ
মধুর তোমার শেষ যে না পাই	...	শেষ
মোর সন্ধ্যায় তুমি সুন্দরবেশে	...	সুন্দর
সন্ধ্যা হল গো ও মা	...	বিরহ
হার মানালে গো ভাঙিলে	...	পঞ্চ

বলা বাহুল্য রাত্রিবিষয়ক গানের তালিকাও সম্পূর্ণ নয়। মোটের উপর এই সুদীর্ঘ তালিকার দিকে চোখ বোলালে একথা সহজেই প্রমাণিত হয় যে রবীন্দ্রনাথের কাছে দিবস ও রাত্রি কেবল প্রকৃতির দুই কালবাচক পর্যায় মাত্র ছিল না। ধর্ম গ্রন্থের ‘দিন ও রাত্রি’ প্রবন্ধে কবি লিখেছেন যে, রাত্রি প্রেমের কাল, মিলনের কাল। রাত্রি কেবল স্থপতির দ্বারা আমাদের ক্ষতিপূরণ করে না, ‘সে আমাদের প্রেমের নিভৃত নির্ভরস্থান; সে আমাদের মিলনের মহাদেশ।’ এই মিলন আমাদের জীবনাধিদেবের সঙ্গে, এই প্রেম যেন আমাদের আত্মার পরম প্রিয়ের সঙ্গে। তাই গানে কবি বলেছেন—

আকাশ জুড়ে শুনিবু ওই বাজে
তোমারই নাম সকল তারার মাঝে ।.....
অমনি করে আমার এ হৃদয়
তোমার নামে হোক না নামময়
আধারে মোর তোমার আলোর স্রব
গভীর হয়ে থাক জীবনের কাজে ।

অথবা ‘বিশ্ব যখন নিদ্রামগন গগন অন্ধকার’, ‘তোমারই বরনাতলার নির্জনে’, ‘জাগে নাথ জ্যোৎস্নারাত্রে’, ‘দিন যদি হল অবসান’ প্রভৃতি গান-গুলিতে রাত্রির এই তাৎপর্যময় মিলন-পরিবেশটি স্তরে গীতায়িত হয়ে উঠেছে। প্রবন্ধের একস্থানে কবি লিখেছেন—

“রাজিই উৎসবের বিশেষ সময়। এখন বিশ্বভুবন অন্ধকারের মাতৃককে আগিয়া সমবেত হইয়াছে। যে অন্ধকার হইতে জগৎচরাচর ভূমিষ্ঠ হইয়াছে যে অন্ধকার হইতে আলোক-নির্ঝরিত নিরন্তর উৎসারিত হইতেছে, যেখানে বিশ্বের সমস্ত উদ্‌যোগ নিঃশেষে শক্তি সঞ্চয় করিতেছে,.....সেই অন্ধকার আমাদের নিকট যাহা গোপন করিতেছে, তাহা অপেক্ষা অনেক অধিক প্রকাশ করিতেছে।”

এই সঙ্গেই মনে পড়ে, ‘এত আলো জালিয়েছ’, ‘এ অন্ধকার ডুবাও তোমার অতল অন্ধকারে’, ‘অন্ধকারের উৎস হতে উৎসারিত আলো’ প্রভৃতি গানগুলি। আমাদের কবিতায় সংগীতে দেহাবসানের সঙ্গে দিনান্তের তুলনা করা হয়। কবির গানেও দিনাবসানের সঙ্গে মৃত্যুসংকেতকে একাধিক স্থানে উপমিত করা হয়েছে। ‘হার মানালে ভাঙিলে অভিমান’ গানে কবি বলেছেন—

এসো পারের সাধি

বইল পথের হাওয়া নিবল ঘরের বাতি।

আজি বিজন বাটে অন্ধকারের ঘাটে

সব-হারানো নাটে এনেছি এই গান।

পূজা-পর্যায়ের পরিচিত ও জনপ্রিয় কয়েকখানি গান—‘অশ্রুদীপ্ত স্বপ্ন পারে,’ ‘অকারণে অকালে মোর পডল যখন ডাক’, ‘জানি গো দিন যাবে এ দিন যাবে,’ ‘দিন যদি হল অবসান’, ‘দিনের বেলায় বাঁশি তোমার’ গানগুলি সেই জীবন থেকে মৃত্যুর দিকে যাত্রার প্রতীককে দিন থেকে রাজির পথে যাত্রার দ্বারা আভাসিত করেছে। ‘দিন ও রাজি’ শ্রবণে এই ভাবটি সংক্ষেপে ব্যাখ্যা করে কবি বলেছেন—

“এইরূপে জীবন হইতে মৃত্যুতে পদার্পণ দিন হইতে রাজিতে সংক্রমণেরই অনুরূপ। ইহা বাহির হইতে অন্তঃপুরে প্রবেশ, কর্মশালা হইতে মাতৃকোড়ে আত্মসমর্পণ—পরম্পরের সহিত পার্থক্য ও বিরোধ হইতে নিখিলের সহিত মিলনের মধ্যে আত্মাহুত্ব।”

অন্যদিকে প্রভাতকে কবি চিরকালই মনুজাগরণের, চেতনাজাগরণের পটভূমিক্রমে দেখেছেন। রাজির অবসানে নবীন স্বর্ষ্যোদয় ও আলোভাস তাঁর কাছে অজ্ঞানতার অবসানে চৈতন্যজাগরণের ইঙ্গিতরূপে ব্যাখ্যাত হয়েছে। ধর্ম গ্রন্থের ‘মনুজাগরণ’ শ্রবণে ‘উত্তীর্ণত জাগ্রত’ এই দুই বাণীর সাহায্যে কবি বলেছেন—

“অশ্রুশিশিরধোত আমাদের নবজাগরণের জন্ত নিখিল অনিমেবনেজে প্রতীক্ষা করিয়া আছে—কবে সেই প্রভাত আসিবে, কবে সেই রাত্রির অন্ধকার অপগত হইয়া আমাদের অগূৰ্ব বিকাশকে নির্মল নবোদিত অরুণালোকে উদ্ঘাটিত করিয়া দিবে। কবে আমাদের বহুদিনের বেদনা সফল হইবে, আমাদের অশ্রুধারা সার্থক হইবে।”

এই ভাবটি রবীন্দ্রনাথের প্রভাত-সম্পর্কিত বহু গানেরই ভিত্তিমান, তাতে সন্দেহ নেই। ‘আজ আলোকের এই ঝরনাধারায়’ ‘বাজাও আমারে বাজাও’ ‘আলো যে যায় রে দেখা’, ‘মন জাগ মঙ্গললোকে’, ‘এখনো ঘোর ভাঙে না তোর যে’, ‘নিশার স্বপন ছুটল রে’, ‘ধ্বনিল আহ্বান মধুর গভীর’—প্রভৃতি এই পর্ধায়ের গান। ‘মহুয়া’ প্রবন্ধে একটি ফুলের উদাহরণ দিয়ে কবি বলেছেন যে, ফুলকে সকালবেলায় বলতে হয় না রজনী প্রভাত হল। ‘বনে বনে আজ বিচিত্র পুষ্পগুলি অতি অনায়াসেই বিশ্বজগতের অন্তর্গত আনন্দকে বর্ণে গন্ধে বিকশিত করিয়া মাধুর্যের দ্বারা নিখিলের সহিত কমনীয়ভাবে আপনার স্বস্বস্থাপন করিয়াছে।’ কবির গান যেমন করে বলেছে,—

মোর প্রভাতের এই প্রথম ক্ষণের কুসুমখানি

তুমি জাগাও তারে ওই নয়নের আলোক হানি।

ঠিক একই ভঙ্গিতে কবির প্রার্থনা—“আমার জীবন কেন বিশ্বব্যাপী আনন্দকিরণপাতে এমন সহজে, এমন সম্পূর্ণভাবে বিকশিত হইয়া উঠে না?” প্রাতঃসূর্যের রশ্মিচ্ছটা এবং বিশ্বদেবতার প্রেম কবির কাছে একাকার হয়ে গেছে বলেই তো গুনগুনিয়ে উঠেছে গান—

এই যে তোমার প্রেম ওগো হৃদয়হরণ

এই যে পাতায় আলো নাচে সোনার বরণ।

শান্তিনিকেতন বক্তৃতামালার ‘সমগ্র’ নামক কথিকাতেও প্রভাতের মধ্য দিয়ে কবি তাঁর এই বিশেষ জাগরণ-তত্ত্বটি প্রচার করেছেন—

“এই প্রাতঃকালে যিনি আমাদের জাগালেন, তিনি আমাদের সব দিক দিয়েই জাগালেন। এই যে আলোটি ফুটে পড়েছে, এ আমাদের কর্মের ক্ষেত্রেও আলো দিচ্ছে, জ্ঞানের ক্ষেত্রেও আলো দিচ্ছে—সৌন্দর্যক্ষেত্রেও আলোকিত করছে।”

শান্তিনিকেতনের ‘পরশরতন’ ভাষণে ‘পরশরতন’ শব্দে কবি প্রভাতের

‘জ্ঞান অনিন্দ্যহৃদয় জ্যোতিকেই ঈশ্বরের প্রসাদরূপে ব্যক্ত করেছেন। ‘হে মহাজীবন হে মহামরণ’ গানে কবি প্রার্থনা করেছেন

পরাও পরাও জ্যোতির টিকা, করো হে আমার লজ্জাহরণ।

পরশরতন তোমারই চরণ লইলু শরণ লইলু শরণ।

‘আজ আলোকের এই ঝরনাধারায়’ গানে এই পরশরতন সোনারকাঠি হয়ে গেছে—

যে জন আমার মাঝে জড়িয়ে আছে ঘূমের জালে

আজ এই সকালে ধীরে ধীরে তার কপালে,

এই অরুণ-আলোর সোনার কাঠি ছুঁইয়ে দাও।

৮

রবীন্দ্রনাথের পূজাসংগীতগুলির মধ্যে ‘দুঃখ’ নামে একটি অধ্যায় আছে, এই পর্যায়ের গীতসংখ্যা উনপঞ্চাশটি, পর্যায়ভুক্ত ১২২-২৩০ গানগুলি এই বিভাগে কবি-নির্দিষ্ট ১২। রবীন্দ্রনাথের ধর্মভাবনায় দুঃখবাদ একটি বিশেষ তত্ত্ব ও তাৎপর্য বহন করে। তাঁর নাটক-কাব্য-সংগীতের নানাস্থানে এই দুঃখের তত্ত্ব উপস্থাপিত হয়েছে। দুঃখ-পর্যায়ের গানগুলি অবশ্য সবই এক বক্তব্যের নয়—এর মধ্যে দুঃখের সঙ্গে শোক, প্রিয়বিচ্ছেদবেদনা, পার্থিব ক্লয়কতির দুঃখও মিশে গেছে। ব্যক্তিগত জীবনের বহু স্বজনহারানোর আত্ননাদ, প্রিয়জনবিরোগের অপ্ৰত্যাশিত সর্বনাশ বারবার কবির জীবনের ভারসাম্য বিচলিত করেছিল। উৎসবের দীপমালা কতবার আততায়ী মৃত্যুর আক্রমণে পাণ্ডুর হয়ে গেছে তাঁর কবিজীবনের বহু পর্বে-পর্যায়। মৃত্যুর হাত থেকে বারবার জীবনের পেয়ালা তুলে নিতে নিতে কবির মন এইভাবে দুঃখের দর্শন গড়ে নিয়েছে, শোকের কণ্ঠিপাথরে ঘষে ঘষে দুঃখকে করে তুলেছে বিষাক্ত স্বর্ণাভ। এই কারণে আপাতদৃষ্টিতে যা নিরাসক্ত দার্শনিকের দুঃখবাদ, সেই জাতীয় আলোচনার নেপথ্যে প্রায়ই কোনো গভীর শোকাবহ ঘটনার স্মৃতি নিহিত থাকে। ১৩১০ সালে শান্তিনিকেতনে পৌষ-উৎসবে প্রদত্ত ভাষণ ‘দিন ও রাত্রি’ এবং একমাস পরে কলকাতার মাঘোৎসবে প্রদত্ত ভাষণ ‘মহুগুহ’ এই ব্যক্তিগত দুঃখের ছায়ার নিবিড়। গত এক বৎসরের মধ্যে কবিপত্নী ও মধ্যমা কন্যা রেণুকার আকস্মিক তিরোধান ঘটেছে। ‘দিন ও রাত্রি’র মধ্যে তাই ‘ঈশ্বরের মাতৃরূপের ব্যাধ্যাই প্রাধান্য লাভ করেছে’, রবীন্দ্রজীবনীকারের এই অভিমত স্ফুটিত। ‘মহুগুহ’

প্রবন্ধে ব্রহ্মের মধ্যে আত্মসমর্পণের দ্বারা কবি হৃৎথকে মহত্তর অহুভূতি করে তুলতে চেয়েছেন। ১৩১৪ সালের ৭ই অগ্রহায়ণ কবি হারালেন প্রাণাধিক কনিষ্ঠপুত্র শমীজ্ঞকে (এই একই তারিখে তাঁর স্ত্রীবিয়োগও ঘটেছিল)। মাধোৎসবে সেই বৎসর পঠিত ‘হৃৎথ’ প্রবন্ধে তার অনিবার্য প্রভাব পড়েছে।

সাধারণভাবে হৃৎথ বলতে কবি যা বুঝিয়েছেন, তাঁর সংগীতের ভাষাতেই তার সর্বাধিক ঘনীভূত সংযত ও সর্বোত্তম প্রকাশ ঘটেছে। এই হৃৎথ বিষয়ে কবির অভিসিদ্ধান্ত —

হৃৎথ যদি না পাবে তো হৃৎথ তোমার ঘুচবে কবে

বিষকে বিষের দাহ দিয়ে দহন করে মারতে হবে।

এই হৃৎথতত্ত্ব সম্পর্কে কবির দার্শনিক মনের স্পষ্ট ধারণার পরিচয় পাওয়া যায় ‘মাহুঘের ধর্ম’ গ্রন্থে। সেখানে তিনি প্রশ্ন তুলেছেন, ‘আমার ব্যক্তিগত মনে স্ব্থহৃৎথের যে অহুভূতি সেটা বিশ্বমনের মধ্যেও সত্য কিনা’। এর উত্তরে তিনি নিজেই বলেছেন—

“অহংসীমার মধ্যে যে স্ব্থহৃৎথ আত্মার সীমায় তার রূপান্তর ঘটে। যে মাহুঘ সত্যের মধ্যে জীবন উৎসর্গ করেছে, দেশের জন্তে লোকহিতের জন্তে—বৃহৎ ভূমিকায় যে নিজেকে দেখেছে, ব্যক্তিগত স্ব্থহৃৎথের অর্থ তার কাছে উন্টো হয়ে গেছে। সে মাহুঘ সহজেই স্ব্থ ত্যাগ করতে পারে এবং হৃৎথকে স্বীকার করে হৃৎথকে অতিক্রম করে। স্বার্থের জীবনযাত্রায় স্ব্থহৃৎথের ভার গুরুতর, মাহুঘ স্বার্থকে যখন ছাড়িয়ে যায় তখন তার ভার এত হালকা হয়ে যায় যে, তখন পরম হৃৎথের মধ্যে তার সহিষ্ণুতাকে, পরম অপমানের আঘাতে তার ক্ষমাকে, অলৌকিক বলে মনে হয়। আপনাকে বৃহতে উপলব্ধি করাই সত্য, অহংসীমায় অবরুদ্ধ জানাই অসত্য। ব্যক্তিগত হৃৎথ এই অসত্যে।”

এ কেবল দার্শনিকের উপদেশ মাত্র নয়, এই বিশ্বাসকে কবিও আপন জীবনে সত্য করেছিলেন। হৃৎথকে স্বীকার করে তাকে অতিক্রম করার সাধনা ‘নটীর পূজা’য় ছিল নটীর সাধনা, ধনঞ্জয় বৈরাগীর ‘প্রায়শ্চিত্তে’র সাধনা, এই সাধনাই গীতাঞ্জলির কবির, স্বাজা নাটকের। তাই নটীর পূজায় আছে এই হৃৎথজয়ের গান, ‘আর রেখো না আধারে আঁমায় দেখতে দাঁও’। বৃহত্তর মধ্যে ব্যক্তিগত শোকহৃৎথকে দেখলে তবেই স্বার্থিক হৃৎথের উত্তরণ ঘটে মহত্তরে—

কাঁদাও যদি কাঁদাও এবার হুখের মানি নয় না যে আর

নয়ন আমার যাক না ধুয়ে অশ্রুধারে

আমায় দেখতে দাও ।

‘অহংসীমায় অবরুদ্ধ জানাই অসত্য, ব্যক্তিগত দুঃখ এই অসত্যে’—

বাঁক্যটি হরে বলেছেন কবি প্রাণ্ডুর গানে—

জানি না তো কোন কালো এই ছায়া

আপন বলে ভুলায় বখন ঘনায় বিষম মায়।

‘মানুষের ধর্ম’ কবি আরও লিখেছেন—

“আমরা দুঃখকে যে ভাবে দেখি বৃহত্তর মধ্যে সে ভাব থাকতে পারে না, যদি থাকত তা হলে সেখানে দুঃখের লাঘব বা অবসান হত না।...তাই বিরীটকে বলি রক্ত, তিনি মুক্তির দিকে আকর্ষণ করেন দুঃখের পথে। অপূর্ণতাকে ক্ষয় করার দ্বারা পূর্ণের সঙ্গে মিলন বিস্তৃত আনন্দময় হবে, এই অভিপ্রায় আছে বিশ্বমানবের মধ্যে। তাঁর প্রতি প্রেমকে জাগ্রিত করে তাঁরই প্রেমকে সার্থক করব যুগে যুগে এই প্রতীকার আহ্বান আসছে আমাদের কাছে।”

সংগীতে এই বক্তব্যের প্রতিধ্বনি পাই একাধিক গানে। ‘নয় এ মধুর খেলা’ গানে বিরীটের সঙ্গে কবির লীলাকে সংসারের তরঙ্গভঙ্গে দোলায়িত, সংশয়-সংকটাপন্ন, দুঃখময়, রক্তামুখর সম্পর্ক বলে বর্ণনা করে কবি গেয়েছেন—

বারে বারে বাঁধ ভাঙিয়া বজা ছুটেছে

দারুণ দিনে দিকে দিকে কান্না উঠেছে ।

ওগো রক্ত দুখে স্বখে এই কথাটি বাজল বুকে

তোমার প্রেমে আঘাত আছে নাইক অবহেলা ।

আর একটি গানে কবি বলেছেন, ‘তোমার কাছে শাস্তি চাব না, থাক না আমার দুঃখভাবনা।’ দুঃখশোক যে মঙ্গলময়ের প্রদত্ত কল্যাণের ছন্দবেশী বিধিলিপি, মৃত্যুবেদনা যে অমৃতের উপলব্ধির সোপান মাত্র, এই গভীর বিশ্বাস অন্তরের নিবিড় থেকে ক্রমে ক্রমে উৎসারিত বলেই তা এত প্রসন্ন প্রত্যয়ে গান হয়ে উঠতে পারে। ‘দুঃখের তিমিরে যদি জ্বলে তব মঙ্গল-আলোক’, ‘এবার দুঃখ আমার অসীম পাখার পার হল যে’, ‘আমার সকল দুঃখের প্রদীপ জ্বলে দিবস গেলে করব নিবেদন’, ‘দুঃখ যদি না পাবে তো’, ‘না বাঁচাবে আমার যদি মারবে কেন তবে’, ‘আশ্বনের পরশমণি হোওয়াও প্রাণে’,

‘আঘাত করে নির্লে জিনে কাড়িলে মন দিনে দিনে,’ ‘ওগো আমার প্রাণের ঠাকুর’, ‘স্বখে আমার রাখবে কেন রাখো তোমার কোলে’, ‘ও নির্ভুর আরও কি বাণ তোমার তুণে আছে’, ‘ভয়েরে মোর আঘাত করো ভীষণ হে ভীষণ’, ‘বজ্রে তোমার বাজে বাঁশি সে কি সহজ গান’, ‘এই করেছে ভালো নির্ভুর’, ‘আরও আঘাত সহবে আমার’ ‘বিপদে মোরে রক্ষা করো এ নহে মোর প্রার্থনা’, ‘তোমার সোনার খালায় সাজাব আজ হুখের অশ্রুধার’, ‘হুখের বেশে এসেছ বলে তোমারে নাহি ডরিব হে’—এই গানগুলিতে হুঃখবেদনাকে প্রসন্নচিত্তে গ্রহণ করার যে সহিষ্ণুতা প্রকাশ করেছেন, তা তাঁর গভীর ভক্তিরই পরিচায়ক।

অনেকগুলি গানে ঝড়ঝঙ্কা বজ্রবিদ্যুৎ অন্ধকার রাত্তিকে হুঃখের প্রতীক-রূপে কল্পনা করা হয়েছে। এই প্রতীক কবির অতীব প্রিয়, দীর্ঘকাল ব্যবহৃত এবং প্রায় পরিচিত প্রথায় পরিণত। ‘হুঃখের তিমিরে যদি জলে তব মঙ্গল-আলোক’ গানে কেবল তিমিরের উল্লেখ আছে, ‘আমার আশার ভালো আলোর কাছে বিকিয়ে দেবে আপনাকে সে’ গানের আশারও হুঃখেরই প্রতীক। ‘যারে নিজ তুমি ভাসিয়েছিলে’ গানে গীতাঞ্জলি পর্বের চিত্রকল্পই পুনরাবৃত্ত হয়েছে—‘শ্রাবণরাত্রে বাদলধারে উদাস করে কাঁদাও যারে’। কিংবা সেই বিখ্যাত কাব্যগীতি—

আমি মারের সাগর পাড়ি দেব বিষম ঝড়ের বায়ে

আমার ভয়ভাঙা এই নায়ে।

‘আজি বিজনঘরে নিশীথরাতে’ যে বন্ধুর আবির্ভাব গীতায়িত হয়েছে, কবির স্বীকৃতি অমুখারী তাকেও হুঃখরাতের বন্ধু হিসাবেই গ্রহণ করা যায়। ঝড়বাদলের আশার রাতের হুঃখবরণ সার্থক হয়েছে ‘যেতে যেতে একলা পথে নিবেছে মোর বাতি’, ‘যে রাতে মোর দুয়ারগুলি ভাঙল ঝড়ে’, ‘বজ্রে তোমার বাজে বাঁশি’ এবং ‘প্রচণ্ড গর্জনে আসিল একি দুর্দিন’ গানগুলিতে। এই সকল গানে হুঃখকে সর্বত্রই প্রতীকিত করা হয়েছে। কতকগুলি গানে হুঃখ যে মৃত্যুবেদনা থেকে স্পষ্টই উৎসারিত অথবা হুঃখের তালিকায় মৃত্যুশোকও অন্ততম তারও প্রমাণ মেলে। মৃত্যুর মধ্য দিয়ে অমৃতের প্রার্থনাও সেখানে নিঃসংশয়িত-ভাবে জানা যায়। যেমন ‘হুঃখের তিমিরে যদি জলে’ গানে আছে—

মৃত্যু যদি কাছে আনে তোমার অমৃতময় লোক

তবে তাই হোক

পূজার প্রদীপে তব আলো যদি মম দীপ্ত শোক

তবে তাই হোক ।

‘দুঃখ যদি না পাবে তো’ গানে কবি বলেছেন, ‘মরতে মরতে মরণটারে শেষ করে দে একেবারে’। ‘না বাঁচবে আমার তুমি’ গানেও মৃত্যুপ্রসঙ্গ এসে পড়েছে—‘জীবনদাতা যেতেছে যে মরণ-মহোৎসবে’। আর একটি গানে—

মোর মরণে তোমার হবে জয়

মোর জীবনে তোমার পরিচয় ।

‘এক হাতে ওর কৃপাণ আছে’ গানে কবি বলেছেন, ‘মরণেরই পথ দিয়ে ওই আসছে জীবনমারে’। ‘ও নির্ভর আরও কি বাণ’ গানে দুঃখবাণাহত কবির বিশ্বাস ‘মরণকে প্রাণ বরণ করে বাঁচে’। ‘আমি হৃদয়েতে পথ কেটেছি’ গানের বাণীও অনুরূপ—‘মরণটানে টেনে আমায় করিবে দেবে পার’। ‘বজ্রে তোমার বাজে বাঁশি’ গানের সেই বহুপরিচিত পংক্তিও প্রসঙ্গত স্মরণীয়—‘মৃত্যুমাঝে ঢাকা আছে যে অন্তহীন প্রাণ’। ‘যা হারিয়ে যায় তা আগলে বসে রইব কত আর’—এই উপলব্ধিও স্পষ্টতই মৃত্যুর আলোকে উদ্ভাসিত, বিচিত্র প্রবন্ধের ‘রুদ্ধগৃহ’ নামক রচনার কথাই এই প্রসঙ্গে মনে পড়ে ।

দুঃখের এই মহদীকরণ রবীন্দ্রনাথের তত্ত্বালোচনায় বহুদ্রষ্টব্য। ‘ধর্ম’ গ্রন্থের ‘মহুগৃহ’ প্রবন্ধে কবি মহুগৃহকে দুঃখের মূল্যে লভ্য বলে ঘোষণা করেছিলেন। সংসারে পুষ্পের দুঃখ নেই, মানুষের দুঃখই গভীর বিচিত্র ও অনির্বচনীয়। আর এই দুঃখ আছে বলেই মানুষ অপূর্ণতা থেকে চলেছে পূর্ণতায় দিকে, ‘এই দুঃখই মানুষকে বৃহৎ করে, মানুষকে আপন বৃহৎ সঙ্ক্ষে জাগ্রত সচেতন করে তোলে, এবং এই বৃহৎই মানুষকে আনন্দের অধিকারী করে তোলে।’ দুঃখ-পর্যায়ের পূর্বালোচিত গানগুলির মর্মকথাই এই আলোচনায় সংক্ষেপে বিগ্লেষিত হয়েছে। ‘বিপদে মোরে রক্ষা করো’ গানে কবি বলেছেন, ‘নত্নশিরে স্নেহের দিনে তোমারই মুখ লইব চিনে, /হৃথের রাতে নিখিল ধরা যেদিন করে বঞ্চনা, তোমারে যেন না করি সংশয়।’ এই বাণী নতুন নয়। গীতাঞ্জলি রচনার পূর্বেই কবি লিখেছেন, “মহুগৃহ আমাদের পরম দুঃখের ধন, তাহা বীর্ষের ঘারাই লভ্য।...এইরূপে সংসারের বিচিত্র অভিঘাতে, দুঃখবোধ সহিত নিরন্তর সংগ্রামে যে আত্মার সমস্ত শক্তি জাগ্রত, সমস্ত তেজ উদ্দীপ্ত হইয়া উঠিয়াছে, সেই আত্মাই ব্রহ্মকে যথার্থভাবে লাভ করিবার উত্তম প্রাপ্ত হন—

ক্ষুদ্র আরাবের মধ্যে, ভোগবিলাসের মধ্যে যে আত্ম জড়িয়ে আবিষ্ট হইয়া আছে, ত্র্যক্ষের আনন্দ তাহার নহে।”

গীতাঞ্জলির পরবর্তীকালে কবি ব্রহ্ম শব্দটি আর বিশেষ ব্যবহার করেননি, কিন্তু দুঃখ সম্পর্কে কবির বক্তব্য অবিকৃতই আছে। দুঃখের আঘাতে আঘাতে কবির পরমায়ু যতই ক্ষত-লাঙ্ঘিত হয়েছে, ততই দুঃখের হাত থেকে তিনি তুলে নিয়েছেন দুঃখাতীত জীবনসত্যকে। সেই অগছ প্রাপ্তির নিরুণম বিশ্বাস, দুঃসহ বেদনার সর্পশিরে স্থাপিত পদ্মরাগমণির মত দুঃখবাদের তত্ত্বই তাঁর দুঃখের গানে ঘনীভূত হয়েছে। বলাকার ‘ঝড়ের খেয়া’ কবিতার কবি লিখেছিলেন—

মৃত্যুর অন্তরে পশি অমৃত না পাই যদি খুঁজে

সত্য যদি নাহি মেলে দুঃখ সাথে যুঝে—

‘দুঃখ সাথে যুঝে’ সেই সত্য খোজার পালা কি কবির শেষ হয়েছিল? হয়ত তার শেষেই কবি আবিষ্কার করেছিলেন দুঃখের মহিমাতেই এই ভূমণ্ডল এত সুন্দর—

এই-যে কালো মাটির বাগা শ্রামল স্নেহের ধরা—

এইখানেতে আধার-আলোয় স্বপন-মাঝে চরা।

এরুই গোপন হৃদয় পরে ব্যথার স্বর্ণ বিরাজ করে

দুঃখে-আলো-করা।

৯

রবীন্দ্রনাথ ছিলেন লীলাবাদী—ঈশ্বরের সঙ্গে মানুষের লীলার সম্পর্কে তিনি বিশ্বাস সমর্পণ করেছিলেন। তাঁর ধর্মবিষয়ক প্রবন্ধে এই লীলার কথা বারবার দেখা দিয়াছে, যেমন সাহিত্যতত্ত্বেও লীলাবাদকে প্রতিষ্ঠিত করেছেন। লীলাবাদ বেদান্ত দর্শনের কথা, ব্রহ্মহত্রকারের ভাষায় ‘লোকবত্ত, লীলাটকবল্যম্’। রবীন্দ্রনাথ এই লীলাতত্ত্বটিকে ঠিক বেদান্ত দর্শনের ভায়ে বা বৈষ্ণবীয় দর্শনের আদর্শে গ্রহণ করেননি। এই লীলাবাদের তত্ত্বটি সম্পূর্ণত তাঁর কবিমনের অভিপ্রেত। কবি মানুষের স্বাধীন ইচ্ছার স্বরূপ অস্বীকার করেননি, বরং তাঁর মতে, এই স্বাধীন ইচ্ছার দ্বারাই মানুষ ‘প্রেমের রাজ্যে ঈশ্বরের অংশীদার’ হতে চেয়েছে। শান্তিনিকেতন প্রবন্ধমালার ‘প্রেমের অধিকার’

প্রবন্ধে কবি এই ভক্ত মাহুষের যে প্রেমাদিকারের কথা বলেছেন, তাই তাঁর গানে অন্য ভাষায় আছে—

আমরা বলব তোমার সনে,

শরিক হব রাজার রাজা তোমার আধেক সিংহাসনে ।

অগ্রজ কবি বলেছেন যে ঈশ্বরের সঙ্গে কবির জন্মজন্মান্তরের প্রেমসম্পর্ক, ‘আমায় নইলে জিভুবনেশ্বর তোমার প্রেম হতে যে মিছে’। বিশ্বদেবতার পূর্ণতার আদর্শ কবির জীবনের মধ্য দিবেই বিবর্তিত। কবির জীবনকে ঈশ্বরের বাঁশরি-রূপে বাজানোর কথা যেমন তাঁর কবিতায়, তেমনি বহু গানেও প্রকাশিত হয়েছে। রস-রহস্তে কবিত্ব-সৌন্দর্যে গানগুলি অতুলনীয়। গীতবিতানের বহু পর্ধ্যায়ের গানগুলি মুখ্যত করিব লীলাবাদী ধ্যানধারণাকেই প্রচার করে, তাই নিছক ব্রহ্মসংগীত-পর্ধ্যায়ে সেইগুলিকে বিচার করা যায় না। গীতাঞ্জলি-গীতিমালা এবং গীতালির যুগ থেকেই কবির অধ্যাত্মজীবনায় এই লীলাবাদ প্রবেশ করেছে ও বলাকার কয়েকটি কবিতায় এসে সেই লীলাবাদ সমাপ্ত হয়েছে। ব্যক্তিবৃত্তের আবেগে, উপলব্ধির গাঢ়তার কবির ঈশ্বরচেতনা এগুলিতে অমুরঞ্জিত। রবীন্দ্রজীবনীকার লিখেছেন—

“একদিকে তিনি মহাভিক্ষুরূপে আমাদের সমস্ত কিছু মাগিতেছেন, অগ্র-দিকে তিনি রাজরাজেশ্বরবেশে আমাদের তাহার অঙ্গীদার হইবার জন্ত আহ্বান করিতেছেন। অধ্যাত্মজীবনের এই আকৃতিকে অহংকার বলা যায় না, ইহা প্রেমের অধিকার—যিনি প্রেমস্বরূপ তাহারই দান। কিছুকাল পরে এই ভাবটি কবি গানের ভাষায় ব্যক্ত করেন—তাই তোমার আনন্দ আমার পর তুমি তাই এসেছ নিচে...। ঈশ্বর মাহুষের মধ্যে স্বাধীন ইচ্ছা দিয়া সেই ইচ্ছাকে পুনরায় প্রেমরূপে দাবী করেন, ইহা ধর্মতত্ত্বের একটি আশ্চর্য বিষয়। ঈশ্বর মাহুষের সমস্তকে যেমন কঠোর নিয়মের মধ্যে বাঁধিয়াছেন ইচ্ছাকে তেমন করেন নাই। ইচ্ছার স্বাধীনতাকে তিনি কাড়িয়া লন নাই, তিনি মন ভুলাইয়া লন—তিনি চাহিয়া লন। এই রহস্তকে আমাদের দেশে লীলা বলা হইয়াছে।...লীলাভাব কবির বহু ধর্মসংগীতে প্রকাশ পাইয়াছে, সাধারণ প্রেমের কবিতায় উহার প্রয়োগ যথেষ্ট। ঈশ্বর মহাভিক্ষুরূপে দ্বারে উপস্থিত, ঈশ্বর বিরহীরূপে কাতর—ইত্যাদি বহুনা সম্পূর্ণ মধ্যযুগীয় অথবা উপনিষদ যুগের পরের যোজনা। এই ধর্মসাধনা বহুল পরিমাণে বৈষ্ণব ধর্মতত্ত্বের আধ্যাত্মিক রূপ হইতে উপলব্ধ বলিয়া আমাদের বিশ্বাস।” (রবীন্দ্রজীবনী ২য়)

রবীন্দ্রনাথের পূজা-পর্বারের অনেকগুলি গানেই ঈশ্বরের সঙ্গে কবির এই লীলায়িত সঙ্ঘ বিলসিত। একটি গানে কবি বলেছেন, আমরা যখন ঈশ্বরের কাছে প্রার্থী, তখন আমাদের প্রার্থিত প্রাপ্তি ক্ষণবিলুপ্ত—কিন্তু স্বয়ং জগদীশ্বর যখন ভিক্ষাভাণ্ড নিয়ে আমার কাছে যাচনা করেন তখন আমার নিঃস্ব ভাণ্ডার অপার্থিব সম্পদে পূর্ণ হয়ে ওঠে। তিনি ভিখারি বলেই তাঁর ঐর্ষ্য বিশ্বে অব্যাহত অবাচিত। তিনি প্রার্থী না হলে, উর্ধ্ববাহু না হলে, রিক্ত না হলে পূর্ণ হবেন কেমন করে? তাই বিশ্বগ্রভূর নিঃস্বতার কাছে আপনার দৈন্ত ও ভিক্ষাবৃত্তি কী করুণ তুচ্ছতায় নিষ্ফল মনে হয়—

আমি যখন তাঁর দ্বারে ভিক্ষা নিতে যাই তখন যাহা পাই

সে যে আমি হারাই বারে বারে।

তিনি যখন ভিক্ষা নিতে আসেন আমার দ্বারে

বন্ধ তাল ভেঙে দেখি আপন-মাঝে গোপন রতনভার,

হারায় না সে আর।

‘কবে আমি বাহির হলেম তোমারই গান গেয়ে’, ‘তোমায আমায় মিলন হবে বলে’, ‘তুমি একলা ঘরে বসে বসে কী স্বর বাজালে’, ‘আমায়ে তুমি অশেষ করেছ’, ‘তুমি যে চেয়ে আছ আকাশ ভরে’, ‘অসীম ধন তো আছে তোমার’, ‘হে মোর দেবতা ভরিয়া এ দেহ-প্রাণ’, ‘তোমার এই মাধুরী ছাপিয়ে আকাশ ভরবে’, ‘আমায় তুমি বাঁচাও তবে’ প্রভৃতি গানগুলি এই নিখিলেশ্বরের সঙ্গে কবির ব্যক্তিগত লীলামাধুরীর বিরহমিলনে রোমান্তিক। বলাকার একটি কবিতায় কবি বলেছিলেন—

আমি এলেম ভাঙল তোমার ঘুম—

শূন্যে শূন্যে উঠল আলোর আনন্দকুসুম।...

আমায় তুমি তারায় তারায় ছড়িয়ে দিয়ে কুড়িয়ে নিলে কোলে।

আমায় তুমি মরণমাঝে লুকিয়ে ফেলে

ফিরে ফিরে নূতন করে পেলে।...

আমায় দেখবে বলে তোমার অসীম কোতূহল—

নইলে তো এই স্বর্ষতার সাক্ষরই নিষ্ফল।

এই কথাই কয়েকদিন পূর্বে লেখা গীতালির গানখানিতে অপরূপ হয়ে প্রকাশ পেয়েছে—

তোমার এই মাধুরী ছাপিয়ে আকাশ বরবে
 আমার প্রাণে নইলে সেকি কোথাও ধরবে।
 এই যে আলো সূর্যে গ্রহে তারায় বরে পড়ে শত লক্ষ ধারায়
 পূর্ণ হবে এ প্রাণ যখন ভরবে।

তোমার ফুলে যে রঙ ঘুমের মত লাগল
 আমার মনে লেগে তবে সে যে জাগল।
 যে প্রেম কাঁপায় বিশ্বীণাষ পুলকে সংগীতে সে উঠবে ভেসে পলকে
 যেদিন আমার সকল হৃদয় হরবে।

এই লীলাবিলাসে কখনো কবির অভিমান-শেষের মিলনানন্দ, কখনো
 অকারণ প্রয়োজনহীন বরণমালা-পরানো, কখনো ‘আমার হাসি বেড়ায়
 ভাসি তোমার হাসি বেয়ে বেয়ে’। তাই তিনি বিশ্বদেবতা হয়েও কবির ব্যক্তি-
 দেবতা, প্রভু হয়েও প্রিয়। তাই কবির কণ্ঠে শুনি—

ওগো সবার ওগো আমার বিশ্ব হতে চিন্তে বিহার
 অস্ত্রবিহীন লীলা তোমার নূতন নূতন হে।
 অনন্তকাল থেকেই তিনি কবির জন্ম অভিসারযাত্রা করেছেন, অথবা
 প্রতীক্ষারত। তাই কবি শুনতে পান—

কত কালের সকালসাঁঝে তোমার চরণধ্বনি বাজে
 গোপনে দূত হৃদয়-মাঝে গেছে আমার ডেকে।
 বিরহী-পর্যায়ের গানগুলিতে ঈশ্বরকে প্রেমিকার ভূমিকায় স্থাপন করে কবি
 নিজেকে বিরহিণী প্রিয়া করন। করেছেন। বেদনাদূতীর মুখে কবি যে শুনতে
 পেয়েছেন—

তোমার লাগি আগেন ভগবান।
 নিশীথে ঘন অন্ধকারে ডাকেন তোরে প্রেমাবিলসারে
 হৃৎখ দিয়ে রাখেন তোর মান।
 সেই অভিসার অনন্ত বলেই কবির সকল হৃদয় সকল গানে তারই আগমনী
 বাজে, হৃৎখে হৃৎখে কবির বুকে বাজে তারই চরণধ্বনি—‘সে যে আসে আসে
 আসে’। ‘হে অন্তরের ধন’ গানে কবি বলেছেন—

হে অন্তরের ধন,
 এই বিরহে কাদে আমার নিখিল ভুবন।

তোমার বাঁশি নানা স্বরে আমার খুঁজে বেড়ায় দূরে
পাগল হল বসন্তের এই দর্শনসমীরণ ।

এই পর্বারের অজ্ঞাত গান 'তোমার আমার এই বিরহের অন্তরালে',
'নিশা-অবসানে কে দিল গোপনে আনি', 'বিশ্ব যখন নিত্ৰামগন গগন অন্ধকার',
'হেরি অহরহ তোমারই বিরহ', 'যদি তোমার দেখা না পাই প্রভু এবার এ
জীবনে, 'আজ জ্যোৎস্নারাত্রে সবাই গেছে বনে', 'আমার গোমূলগন এল
বুঝি কাছে', যারে নিজে তুমি ভাগিয়েছিলে', 'তব সিংহাসনের আসন
হতে', 'দেওয়া-নেওয়া ফিরিয়ে দেওয়া' প্রভৃতি। শেষোক্ত গানটি সম্ভবত
দীলাবাদের শ্রেষ্ঠ অভিব্যক্তি—

দেওয়া-নেওয়া ফিরিয়ে দেওয়া তোমায় আমার—

জনম জনম এই চলেছে, মরণ কভু তারে থামায় ?

যখন তোমার গানে আমি জাগি আকাশে চাই তোমার লাগি,
আবার একতারাত্রে আমার গানে মাটির পানে তোমার নামায় ।

ওগো তোমার সোনার আলোর ধারা তারই ধারি ধার—

আমার কালো মাটির ফুল ফুটিয়ে শোধ করি তার ।

আমার শরৎরাতের শেকালি বন সৌরভেতে মাতে যখন

তখন পালটা সে তান লাগে তব শ্রাবণরাতের প্রেমবরিশায় ।

১০

রবীন্দ্রনাথের 'গানের ভিতর দিয়া আমাদের দৈনন্দিন জীবনযাত্রা সম্বন্ধে
কী হিতোপদেশ' পাওয়া যেতে পারে, এই বিষয়ে আলোচনাশ্রমকে ইন্দিরা
দেবীচৌধুরাণী তাঁর গানের কয়েকটি বিষয়বিভাগ করেছিলেন। রবীন্দ্রনাথের
সংগীতের দুঃখবাদ সম্পর্কে তিনি লিখেছিলেন—

“দুঃখকষ্ট সম্বন্ধে চিন্তে সহ করবার যে দুই অমোঘ ব্যবস্থা আমাদের শাস্ত্র-
কারগণ দিয়েছেন—এক অদৃষ্টবাদ অপর জন্মান্তরবাদ—রবীন্দ্রনাথের গানে
সেইগুলির বিশেষ ব্যবহার দেখতে পাইনে। অবশ্য জন্মান্তরবাদের ইঙ্গিত
সেইখানে আছে যেখানে তিনি আপনাকে দেশেকালে ছড়িয়ে ছাপিয়ে
বিসিয়ে দিতে চান, পৃথিবীর সমবয়সী সাথী হতে চান, ক্ষুদ্র ব্যক্তিবিশেষের
একটি মার্জিত সংকীর্ণ গভীরে আবদ্ধ থাকতে পারেন না, যথা—

এই ধরণীর গগনপারের ছাঁদে সে যে তারার সাথে বাঁধে,

স্বপ্নের সাথে দুখ মিলায়ে কাঁদে—‘এ নহে এই নহে’

কিছা ‘সে যে ভাই হাওয়ার সখা ঢেউয়ের সাথি’ কিংবা ‘কে বল গো সেই প্রভাতে নেই আমি...আসব যাব চিরদিনের সেই আমি’। তবে তাঁর এই জন্মান্তরের সঙ্গে কর্মফল জড়িত নেই।”১৩

হিন্দু ধর্মশাস্ত্রের জন্মান্তরবাদের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের জন্মান্তরে বিশ্বাসের কোনো সম্পর্ক নেই। কয়েকটি সংগীতে রবীন্দ্রনাথ উল্লেখ করেছেন, কিন্তু তার পিছনে কবির মর্ডশ্রীতি ও জীবনমমতারই গভীররসাত্মক অহুত্বের পরিচয় পাওয়া যায়। সোনার তরীর মানসহৃন্দরী কবিতায় প্রেমের জাতিস্বরূপ কবির যে বিশ্বাস প্রতিফলিত হয়েছে, তাও কবিচেতনা থেকে উৎসারিত, শাস্ত্রীয় বিশ্বাসের প্রতিফলন নয়। মানসীর অনন্ত প্রেমেরই কবি ঘোষণা করেছিলেন তাঁর প্রণয় যুগান্তর-জন্মান্তর-বাহিত। ‘জনমে জনমে যুগে যুগে অনিবার’ কোটি প্রেমিকের প্রেমলীলার মধ্য দিয়ে তিনি একটি মিলন-বিরহের শাস্ত প্রেমকেই আশ্বাদন করেন। মানসহৃন্দরীর প্রতি তাঁর উক্তি—

জানি, আমি জানি সখী,

যদি আমাদের দৌহে হয় চোখাচোখি

সেই পরজন্ম-পথে, দাঁড়াব ধমকি ;

নিদ্রিত অতীত কাঁপি উঠবে চমকি

লভিয়া চেতনা।...

বার এত দিব্যজ্ঞান,

কে বলিতে পারে মোরে নিশ্চয় প্রমাণ—

পূর্বজন্মে নারীরূপে ছিলে কিনা তুমি

আমারই জীবন-বনে সৌন্দর্যে কুহুমি

প্রণয়ে বিকশি।

প্রেমের ক্ষেত্রে এই জন্মান্তরে বিশ্বাস তাঁর পূজা-সংগীতগুলির মধ্যেও প্রতিফলিত হয়েছে। চৈতালির পদ্মাকে সন্মোদন করে কবি একদা বলেছিলেন—

কতদিন ভাবিয়াছি বসি তব তীরে

পরজন্মে এ ধরায় যদি আসি ফিরে,

যদি কোনো দূরতর জন্মস্থি হতে

তরী বেয়ে ভেসে আসি তব ধরশ্রোতে—

কত গ্রাম কত মাঠ কত ঝাউঝাড়
 কত বালুচর কত ভেঙে-পড়া পাড়
 পার হয়ে এই ঠাই আসিব যখন
 জেগে উঠিবে না কোনো গভীর চেতন ?
 জন্মান্তরে শতবার যে নির্জন তীরে
 গোপনে হৃদয় মোর আসিত বাহিরে,
 আর বার সেই তীরে সে সন্ধ্যাবেলায়
 হবে না কি দেখাশুনা তোমায় আমায় ?

জীবনের প্রতি এই সুগভীর কম্পমান আত্মরক্তি তাঁর ‘আবার যদি ইচ্ছা কর আবার আসি ফিরে’ গানটিতে প্রতিধ্বনিত হয়েছে। ‘যখন পড়বে না মোর পায়ের চিহ্ন এই বাটে’ গানটির উল্লেখ পূর্বেই করা হয়েছে। ‘আপনাকে এই জানা আমার’ গানটিও প্রসঙ্গত স্মর্তব্য।

এই সূত্রে রবীন্দ্রনাথের পূজা-সংগীতে মৃত্যুচেতনার প্রসঙ্গ আলোচনা করা যেতে পারে। পূজা-সংগীতগুলিকে রবীন্দ্রনাথ যে সকল উপশাখায় বিভক্ত করেছিলেন, তার মধ্যে মর্ত্যপ্রেম বা মৃত্যু সম্পর্কে প্রত্যক্ষ কোনো ইঙ্গিত নেই, অথচ এই দুটি বাদী-সংবাদী স্বর তাঁর সমস্ত কাব্যসংগীতে, বিশেষত পূজা-পর্বাঘের গানে ছড়িয়ে আছে। মৃত্যুচেতনা রবীন্দ্রনাথের সারা জীবনের কাব্যে বহু স্থলেই দেখতে পাওয়া যায়। কিন্তু তাঁর সংগীতের মধ্যে এই মৃত্যুর উপলব্ধি সূক্ষ্মভাবে মিশে আছে, বাইরে থেকে সহজে তাকে ধরা যায় না। মানবাত্মার অমর অখণ্ডতায় যেহেতু কবি চিরবিশ্বাসী ছিলেন, সেইজন্তু তাঁর মৃত্যুসম্পর্কিত ধারণা সেই অদ্বয়বোধেরই অঙ্গীভূত। ডক্টর শশিভূষণ দাশগুপ্ত বলেছেন— “রবীন্দ্রনাথের কবিমানসে মাতৃস্বের মুক্তি ও অমৃতত্ব বা অমরত্বের ধারণা ঘনিষ্ঠভাবে সম্পৃক্ত ছিল, কারণ উভয় ধারণাই মূলে প্রসৃত তাঁহার অন্তর্নিহিত একটি গভীর অদ্বয়বোধ হইতে”।^{১৪} এই অদ্বয়বোধের দিক থেকে উপনিষদ্ কবিকে খানিকটা প্রভাবিত করেছিল। কিন্তু সেই সঙ্গে অমৃতত্ব বিষয়ে কবির নিজেরই উপলব্ধিজনিত এক প্রকার বিশ্বাস কবিচেতনার বিবর্তনের স্তরগুলি অবলম্বনে গড়ে উঠেছিল। উপনিষদের একটি শ্লোকে বলা হয়েছে— ‘ঐ বা কিছু তা পূর্ণ, এই বা কিছু তা পূর্ণ, পূর্ণ থেকেই পূর্ণের উদয়, পূর্ণের পূর্ণ গ্রহণ করলেও পূর্ণই অবশিষ্ট থাকে’। এই পূর্ণতাকে রবীন্দ্রসাহিত্যে এবং সংগীতে আমরা বারবার অসীম বলে দেখতে পাই। কবির মৃত্যু-

ভাবনা এই অসীমতার বিচারে খণ্ডের সীমার ভাবনা, অসীমের কাছে যা
মিথ্যা—

তোমার অসীমে প্রাণমন লয়ে যতদূরে আমি ধাই—

কোথাও ছুঁখ, কোথাও মৃত্যু, কোথা বিচ্ছেদ নাই।

মৃত্যু সে ধরে মৃত্যুর রূপ, ছুঁখ হয় সে ছুঁখের রূপ,

তোমা হতে যবে হইয়ে বিমুখ আপনার পানে চাই।...

পূর্ণের চরণের কাছে কোনো কিছুই অর্থাৎ অপূর্ণ স্বরূপের হারাবার ভয়
নেই, পরিপূর্ণ অস্তির মধ্যেই সব ক্ষুদ্রতা অভাবের সমাধান ঘটে। ‘নিশিদিন
কাদি তাই’ বলে কেবল ক্ষুদ্র অহংকেই কাদতে হয়, কিন্তু জীবনের মধ্যে
পূর্ণের স্বরূপ উপলব্ধি করলে ‘অন্তরঙ্গানি সংসারভার’কে নিমিষে বিন্ধত
হতে হয়।

নৈবেদ্য কাব্যের এই গানটি ছাড়া ‘অল্প লইয়া থাকি তাই মোর যাহা যায়
তাহা যায়’ গানটিও এই পূর্ণ-অসীমের দৃষ্টিতে মৃত্যু-নামক খণ্ডতার তুলনা।
আমি-র সঞ্চয় অতি ক্ষুদ্র, তাই তাকে হারাবার ভয়ে আত্মা শঙ্কিত হবে
থাকে। আমি-কে যখন তুমিতে উৎসর্গ করা যায়, অপূর্ণ যখন পূর্ণের দিকে
যায় তখন ‘তবে নাই ক্ষয় সবই জেগে রয় তব মহামহিমায়’। ধর্ম গ্রন্থের
‘প্রাচীন ভারতের একঃ’ প্রবন্ধে এই কথাই ব্যাখ্যা করে কবি লিখেছেন—

“মৃত্যু এই জগতের সহিত, বিচিত্রের সহিত, অনেকের সহিত আমাদের
সম্বন্ধের পরিবর্তন করিয়া দেয়—কিন্তু সেই একের সহিত আমাদের সম্বন্ধের
পরিবর্তন ঘটাইতে পারে না। অতএব যে সাধক অন্তঃকরণের সহিত সেই
এককে আশ্রয় করিয়াছেন, তিনি অমৃতকে বরণ করিয়াছেন ; তাহার কোনো
ক্ষতির ভয় নাই, বিচ্ছেদের আশঙ্কা নাই। তিনি জানেন জীবনের সুখছুঁখ
নিয়ত চঞ্চল। কিন্তু তাহার মধ্যে সেই কল্যাণরূপী এক স্তব্ধ হইয়া রহিয়াছেন,
লাভক্ষতি নিত্য আসিতেছে যাইতেছে। কিন্তু সেই এক পরমলাভ আত্মার
মধ্যে স্তব্ধ হইয়া বিরাজ করিতেছেন, বিপদসম্পদ মুহূর্তে মুহূর্তে আবার্তিত
হইতেছে, কিন্তু এষাশ্র পরমা গতিঃ সেই এক রহিয়াছেন, যিনি জীবের
পরমা গতি, যিনি জীবের পরমা সম্পৎ, যিনি জীবের পরম লোক, যিনি
জীবের পরম আনন্দ”।

সেই পরমা গতি পরম আনন্দের কাছে মৃত্যুর ক্ষয়ক্ষতির তুচ্ছতার কথা
আছে ‘কৃত যত কৃতি যত মিছে হতে মিছে’ গানে। ‘শেষ নাহি যে শেষ

কথা কে বলবে' গানটিকেও এই তত্ত্বের আলোকে দেখা যেতে পারে। 'কেন রে এই দুয়ারটুকু পার হতে সংশয়' গানটি সম্পর্কে প্রাপ্ত প্রবন্ধে শশিভূষণ দাশগুপ্ত বলেছেন, 'বহু হইতে খণ্ড হইতে ফিরিয়া পূর্ণরূপ একে সমাহিত হইবার চেষ্টা'। এই গানে কবি যে অজ্ঞানার জয় ঘোষণা করেছেন, শেষ জীবনে গেই মহাঅজ্ঞানার কথাই পুনরুক্ত হয়েছে 'সম্মুখে শান্তিপারাবার' গানে।

মোটের উপর রবীন্দ্রনাথের সংগীতগুলিতে নানাভাবে মৃত্যুকে ক্লগিক রূপান্তর বলে ব্যাখ্যা করা হয়েছে। অষ্টমের অসীমের ধারাবাহিকতায় মাহুঘের আত্মা পূর্ণ হয়ে উঠছে বলেই মৃত্যুর সাময়িক ভ্রান্তি অপসারিত করে কবি সেই পরমা গতিকে অহুভব করার চেষ্টা করেছেন। মাহুঘের আমি তার রূপান্তর-জন্মান্তরের বিবর্তনের ভিতর দিয়ে চিরপ্রসার্যমান ব্যক্তিগুরুষে বধিত হয়ে চলেছে। এর পিছনে রয়েছে একটি নিরবচ্ছিন্ন বিবর্তনধারার বিশ্বাস, তাই মৃত্যু বলে কিছু থাকতে পারে না, শোক সেখানে নশ্বর বিলাপ—

বা হারিয়ে যায় তা আগলে বসে রইব কত আর ?

কখনও হিন্দু জন্মান্তরবাদীর মত কবি বলেন 'এই মলিন বস্ত্র ছাড়তে হবে হবে গো এইবার', কখনো মহামৃত্যুর সঙ্গে আত্মজীবনের বিবাহসম্পর্কের মধ্য দিয়ে জীবনের নিত্যলীলাটি কবির দৃষ্টিতে উপভোগ করতে চান— 'আমার গোধূলিলগন এল বুঝি কাছে গোধূলিলগন রে'। 'মাহুঘের মধ্যে বহুব্যক্তিত্বের সমন্বয়ে গঠিত যে মানবতা তাতেই হল অমরতা', মাহুঘের ধর্মে কবি একথা বলেছেন। এই অমর-মানবাত্মার খণ্ডরূপ অহং বা আমি এবং অখণ্ডরূপ অনন্ত। মাহুঘের ধর্মে কবির উক্তি, "মাহুঘ যেদিকে সেই ক্ষুদ্র, অংশগত আপনার উপস্থিতকে প্রত্যক্ষকে অতিক্রম করে সত্য, সেইদিকে সে মৃত্যুহীন"। রবীন্দ্রনাথের অনেক গানেই আত্মার এই খণ্ড ও অখণ্ডরূপের কথা আছে। গীতাঞ্জলির এই বিখ্যাত গানটির মধ্য দিয়ে কবির মানবাত্মার বিবর্তনের পথে পূর্ণরূপে উপনীত হওয়ার প্রত্যয়টি কাব্যগৌন্দর্ঘ্যে অপরূপ হয়ে উঠেছে—

জানি জানি কোন আদি কাল হতে

ভাসালে আমারে জীবনের শ্রোতে—

সহসা হে প্রিয়, কত গৃহে পথে

রেখে গেছ প্রাণে কত হরষন ।...

সঞ্চিত হয়ে আছে এই চোখে
কত কালে কালে কত লোকে লোকে
কত নব নব আলোকে আলোকে
অন্ধের কত রূপদরশন ।

শান্তিনিকেতন গ্রন্থের ‘সত্য হওয়া’ প্রবন্ধে কবি লিখেছেন—

“মাহুষের আত্মা মূক্তিলোকে আনন্দলোকে, জগৎগ্রহণ করবে বলে বিশ্বের
স্বতিকা-গৃহে অনেকদিন ধরে চন্দ্রস্বর্ঘ্যতারার মঙ্গলপ্রদীপ জ্বালানো রয়েছে ।
যেমন নবজাত মূক্ত আত্মার প্রাণচেষ্টার জ্বলনধ্বনি সমস্ত জ্বলনসীকে পরিপূর্ণ
করে উজ্জ্বলিত হবে তখনি লোকে লোকান্তরে আনন্দশব্দ বেজে উঠবে । বিশ্ব-
ব্রহ্মাণ্ডের সেই প্রত্যাপ্রাণকে পূরণ করার জন্তই মাহুষ” ।

শেষ জীবনের ‘ঐ মহামানব আসে’ গানটি যেন এই অহুচ্ছেদেরই গীতরূপ ।

দার্শনিকের তত্ত্বালোচনা আর কবির বৈচিত্র্যসন্ধানী মন এক পথে চলে না ।
রবীন্দ্রনাথ একান্তই কবি, তাই জীবনের নানা অবকাশে অহুহুতির বিচিত্র
লীলার মৃত্যুর নানারূপকেও তিনি প্রত্যক্ষ করেছেন । একদিকে যেমন মৃত্যু
থেকে মৃত্যুহীনতার কবির বিশ্বাস, অন্যদিকে মৃত্যুর আর এক জাগতিক রূপও
তঁার কয়েকটি মৃত্যুবিষয়ক গানে আভাসিত হয়েছে । ভয়ংকর রক্তবেশে যে
মরণ জীবনের শিররে সহসা ভয়ের অন্ধকাররাড্রে এসে উপস্থিত হয় কবি
তাকে অস্বীকার করেননি, কিন্তু সেই মহামৃত্যুকে প্রসন্নচিত্তে বরণ করে
নেওয়ার চিন্তাপ্রসার দেখিয়েছেন । ‘বজ্রে তোমার বাজে বাঁশি’, ‘প্রচণ্ড গর্জনে
আসিল এ কী দুর্দিন’, ‘এক হাতে ওর কুপাণ আছে’ প্রভৃতি গানের ভয়ংকর
অতিথিকে মৃত্যু বলেই গ্রহণ করা যেতে পারে । এই অতর্কিত সর্বনাশও তঁার
আত্মত্যাগের বদলে শাস্ত প্রাপ্তি আকর্ষণ করেছে—

জয় জয় পরমা নিষ্কৃতি হে নমি নমি ।

জয় জয় পরমা নিবৃত্তি হে নমি নমি ।

নমি নমি তোমারে হে অকস্মাৎ

গ্রহিচ্ছেদন খর সংঘাত—

লুপ্তি স্থিতি বিশ্বতি হে নমি নমি ।...

সাধারণত ইহজীবন এবং লোকান্তরের মধ্যবর্তী অবস্থাকে আমাদের
আধ্যাত্মিক চেতনার নদীপ্রোভের সঙ্গে তুলনা করা হয়ে থাকে এবং পরজীবনের
যে দূতের আকস্মিক আবির্ভাবে আমাদের ইহজীবনের সমস্ত লীলাধেলা

যুহুর্তে অবসিত হয় তাকে আমরা সেই বৈতরণীর কর্ণধাররূপে প্রতীক্ষিত করি। খেয়ানোকায় পারাস্তরে যাত্রা, রহস্যময় কর্ণধার প্রভৃতি চিত্রকল্পের ব্যবহারে কবির কতকগুলি সংগীতকে সেই চিরাভ্যস্ত মৃত্যুচেতনার অন্তর্গত বলে ধরা যেতে পারে। এই দিক থেকে ‘তুমি এপার ওপার কর কে গো ওগো খেয়ার নেয়ে’, ‘বেলা গেল তোমার পথ চেয়ে’, ‘অশ্রুদীর্ঘ সুদূরপারে ঘাট দেখা যায় তোমার দ্বারে’ ‘বান্দন-ছেঁড়ার সাধন হবে’, ‘আমায় মুক্তি যদি দাও বান্দন খুলে’ প্রভৃতি কাব্যসংগীতকে মৃত্যুভাবনার দিক থেকেও ব্যাখ্যা করা যায়। ‘আছে হুংখ আছে মৃত্যু’ এবং ‘হুংখের তিমিরে যদি জলে’ এই দুটি গানে মৃত্যুর মধ্য দিয়ে হুংখের ভিতর দিয়ে কল্যাণরূপ অমৃতরূপের উপলব্ধি ঘটে, এই পূর্বতনোক্ত বিশ্বাস প্রতিকলিত। গৃহপ্রবেশ নাটকের ‘ঐ মরণের সাগরপারে চূপে চূপে’ স্পষ্টতই মৃত্যুর গান। মৃত্যু এখানে আনুলায়িতকুন্তলা বধুর বেশে রূপায়িত হয়েছে। গীতবিতানের ‘শেষ’ উপপর্ধ্যায়ের গানগুলি, পূজা ৫৮৪ সংখ্যক থেকে ৬১৭ অর্থাৎ স্বদেশের পূর্ব পর্যন্ত, সবই মৃত্যুসংক্রান্ত। এই পর্ধ্যায়ের গানে কোথাও বিদায়ের আগে প্রসন্নচিত্তে ধরার প্রতি কবির সৌন্দর্যসন্নত দৃষ্টিখানি শেষবারের মত মেলে-ধরা, বিশ্বের প্রতি অনিশেষ আসক্তির কথা আর একবার ঘোষণা করার কথা আছে, ‘আবার যদি ইচ্ছা কর আবার আসি ফিরে’, ‘জানি গো দিন যাবে এ দিন যাবে’, ‘আমি আছি তোমার সভার’, ‘মধুর তোমার শেষ যে না পাই গ্রহর হল শেষ’, ‘রূপ-সাগরে ডুব দিয়েছি অরূপরতন আশা করি’, ‘যেতে যদি হয় হবে যাব যাব যাব তবে’ প্রভৃতি গানগুলিতে। আবার কোথাও মানবাত্মার চিরযাত্রাই মৃত্যুর নামে ব্যাখ্যাত হয়েছে, যেমন ‘মেঘ বলেছে যাব যাব’, ‘পথের শেষ কোথায কী আছে শেষ’, ‘যাত্রাবেলায় রক্তরবে বন্ধনডোর ছিন্ন হবে’।

১১

রবীন্দ্রনাথের পূজা-সংগীতগুলি সম্পর্কে যে কোনও আলোচনাই অসম্পূর্ণ থাকতে বাধ্য। একটি মহৎ মহাকবির সমগ্র জীবনের ঈশ্বরাত্মভূতির যে বিচিত্র স্তরপরম্পরা, সমালোচক তার কতটুকু অংশ ব্যাখ্যা করতে পারেন? উপনিষদের যুগ থেকে মধ্যযুগীয় লোকায়ত সাধকদের মরমী সাধনায় রবীন্দ্রনাথের অনায়াসসঞ্চরণ ছিল, স্তূত্রবাং সংগীত বিশ্লেষণ করে ভারতীয় ধর্মসাধনার বিকাশের ইতিহাস পর্যন্ত রচনা করা যেতে পারে। একদিকে

যেমন বৈদিক ঋষিদের কণ্ঠের অমৃতবাদ কবির গানে বেজে উঠেছে, অজ্ঞ দিকে তাঁর গানে সস্ত কবীর নানকের সহজ ভক্তিবিশ্বাস, বাউলদের সহজিয়া সাধনারও প্রতিধ্বনি শুনি, স্বফী ও বৈষ্ণব সাধনার ঐক্যমন্ত্রও রবীন্দ্রসংগীতে খুঁজে পাওয়া যায়। সাধারণ মানুষের পক্ষে এই কারণে রবীন্দ্রনাথের ভক্তি-ভাবাপ্রাণিত গানগুলি থেকে ধর্মসম্প্রদায়নির্বিশেষে আধ্যাত্মিক প্রেরণা লাভ করা সহজ। ইন্দিরা দেবীর পূর্বোদ্ধৃত শ্রবণ থেকে আরও একটি গুরুত্বপূর্ণ অভিমত তুলে দিচ্ছি—

“মেঘেরা জানেন সেলাই করবার সময় নানা রঙের রেশম পশম জড়িয়ে গেলে তার থেকে বিশেষ একটা রঙের স্বতা ছাড়িয়ে নিতে কত ধৈর্য কত সযত্ন অঙ্গুলিসঞ্চালনের আবশ্যক বরে। তেমনি তাঁর শতরঙী ধূপছায়া গানের আস্তরণ এত রঙবেরঙের ভাবের স্বতাষ বোনা যে একটা ধরে টান দিতে গেলেই আর একটা সঙ্গে সঙ্গে চলে আসে। ‘প্রিয়জনে যাহা দিতে পাই তাই দিই দেবতারে—আর পাবো কোথা’ অথচ প্রেম ও সৌন্দর্যের উপাসনাই বা তাঁর মত অমন মধুর স্তোত্রে আর কে করেছে? ত্যাগ আর ভোগ যেন তাঁর কাছে একই স্বর্ণমুদ্রার এপিঠ আর ও পিঠের মত; হৃদের তুল্যমূল্য মিলনেই মানুষ সম্পূর্ণ হয়—যেমন মৃত্যু ও অমৃত, স্বথ ও দুঃখ। এই বলিষ্ঠ সমগ্র মানবতাই আমাদের মত ক্ষীণজীবী মানবকদের পক্ষে প্রধান শিক্ষণীয় ও মহনীয় বিষয়”।

এই বলিষ্ঠ মানবতার দিক থেকেই মধ্যযুগীয় ভারতবর্ষের সস্ত সাধক মরমী ধর্মাচারীদের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের তুলনা করেছিলেন অজিতকুমার চক্রবর্তী। তাঁদের গানে কোনো বিশেষ শাস্ত্রধর্মের কথা নেই, ঈশ্বরকে তাঁরা অমৃতভব করে ছিলেন জীবনের সর্বক্ষেত্রে। মানবতাই তাঁদের ধর্মের মূল আদর্শ। দেহের সহজাত প্রবৃত্তিকে স্বীকার করে নিয়েও আত্মাকে চৈতন্যমুখী ঈশ্বরচেতন করে তোলা যায়, স্বফী সাধকদের গানে তার প্রভূত দৃষ্টান্ত পাই। সাধককবি মীরাবাই তুকারাম নানক দাছ প্রভৃতি সাধকদের গানের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের পরিচয় ঘটেছিল গীতাঞ্জলি পর্বে, এইজন্ত এই সময় থেকে তাঁর ভক্তিসংগীতে তাঁদের সাধনার ধারা ও উপলব্ধির বিশিষ্ট গা গভীরভাবে প্রতিকলিত হয়েছে।

১. অজিতকুমার চক্রবর্তী লিখেছেন—

“আমারই ভিতর সমস্ত বিশ্ব পরিপূর্ণ হইয়া উঠিতেছে, আমারই জীবনের মধ্যে সমস্ত বিশ্বসৌন্দর্য অবাবে ফুটিতেছে, তাঁহাদের গান এই আনন্দের সুরে

বাধা।—রা বট ভীতের চক্রে স্থব্ধই রাহী মে নৌলখ তারা—আমারই মধ্যে
চক্রেস্থ, আমারই মধ্যে নবলক্ষ তারা প্রকাশিত।—কবীর

আজি যত তারা তব আকাশে

সবে মোর প্রাণ ভরি প্রকাশে।—রবীন্দ্রনাথ

যাবহী মুরত বীচ অমুরত মুরতকী বলিহারী—সকল মূর্তিরই মধ্যে অমূর্ত ;
বলিহারি যাই সকল মূর্তির।—কবীর

রূপসাগরে ডব দিয়েছি অরূপরতন আশা করি।—রবীন্দ্রনাথ

এইরূপে দেখা যাইবে যে ইহাদের গানের ভিতরকার তত্ত্বটিই এই যে,
বিশ্বকে কোথাও বাদ দেওয়া নয়, রূপকে কোথাও অস্বীকার করা নয়, কিন্তু
আত্মার আনন্দের দ্বারা সমস্তকে পূর্ণ করিয়া গ্রহণ কর। আশ্চর্য ইহাদের
উপলব্ধি, পরিপূর্ণ ইহাদের আনন্দোদবোধন এবং রসাতত্ত্ব।” ১৫

অপেক্ষাকৃত পরবর্তীকালে ভারতীয় মরমী সাধকদের অরূপ-উপলব্ধির
সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের কাব্য ও সংগীতের মিটিসিঙ্গমের তুলনামূলক আলোচনা
অনেকেই করেছেন, এই প্রসঙ্গে সে কথাও স্মরণ করা যায়। উপনিষদের
আলোকে রবীন্দ্রকবিমানসের, বিশেষ করে রবীন্দ্রসংগীতের আলোচনার জন্ত
আমরা ডক্টর শশিভূষণ দাশগুপ্তের কাছে ঋণী। তাছাড়া বিচ্ছিন্নভাবে
রবীন্দ্রনাথের গানে কোন শ্লোক কোন মন্ত্র গভীর তাৎপর্য নিয়ে দেখা দিয়েছে,
আমাদের জীবনকে হুমহান অদ্বয়বোধে পূর্ণ করে তোলে, সে বিষয়েও বহু
আলোচনা হয়েছে এবং ভবিষ্যতে আরও পূর্ণাঙ্গ আলোচনার প্রয়োজন আছে।
ইন্দিরা দেবীর প্রাঞ্জল বিশ্লেষণের জন্ত এই নাতিবৃহৎ অল্পক্ষেত্রটি স্মরণ-
যোগ্য—

“নায়মাত্মা বলহীনেন লভ্য—উপনিষদের এই বাক্য ভাঙিয়ে তিনি অনেক
কথা বলেছেন। তারপর অল্পে সন্তুষ্ট-থাকারূপ শাস্ত্রীয় উপদেশ ও (সন্তোষ
পরমাস্বাদ) তিনি বহুবার বহুগানে শুনিয়েছেন। যথা—যাহা পাও তাই
লও (বিচিত্র ১৩৭ সংখ্যক)। এই অপ্রচলিত ছোট গানটি স্বরে তালে বসানো
তত্ত্বকথা ছাড়া আর কী? কিংবা ‘নাইবা হল পারে যাওয়া’ কিংবা ‘না হয়
তোমার যা হয়েছে তাই বল’ (বিচিত্র ৫৬ সংখ্যক)—এই গানটির ‘নাই হল’
বাক্যটির বারংবার পুনরাবৃত্তিতে মনে হয় যেন জপ করে কথাটা মনে বসাবার
চেষ্টা হচ্ছে, নইলে মুখে ‘নাই হল’ বললেই যদি মন প্রবোধ মানত ত ভাবনা
ছিল না। ‘কি পাইনি’ গানটিও এই মনোভাবের বেশ একটি ভালো দৃষ্টান্ত”।

বৈষ্ণব পদাবলীর অমূল্যও রবীন্দ্রসংগীতে ছড়ানো। ‘কোথায় আলো কোথায় ওরে আলো’ গানে বিরহের অন্ধকারে বিরহিণীর প্রতীকায়নার্ণতা এবং বেদনাদূতীর দৌত্য, ভগবানকে প্রেমাত্মিন্যে আহ্বান সবই বৈষ্ণব ধর্মের রূপকে কল্পিত। কখনও কখনও ঐশ্বর্যবান হলেও মুখ্যত কবির দেবতা স্তন্দর লীলাঘন মাধুর্যোপম। পদাবলীর পূর্বরাগ প্রেমবৈচিত্র্য আক্ষেপাত্মকরাগ মান লীলা-বৈচিত্র্য তাঁর গানে বারবার দেখা দিয়েছে। তাছাড়া বাঁশি, যমুনাকুল, এই দুটি বৈষ্ণব সংকেতাত্মকও কবি গ্রহণ করেছেন।

বস্তুত রবীন্দ্রনাথের পূজাসংগীত একটি বিপুল ভাবসম্পদ। উপনিষদ থেকে ভারতীয় সাধনার বিভিন্ন ধারা, সত্য-শিব-স্তন্দরের আদর্শ, স্ত্রীধর্ম ঈশ্বরকে প্রেমিকরূপে দেখার কল্পনা, মরমী সাধকদের দেহসচেতন আধ্যাত্মিক অমূল্যভূতি, বৈষ্ণবীয় অভিসার—রবীন্দ্রনাথ সবই তাঁর ভক্তিসংগীতে গ্রহণ করেছিলেন। তবু তাঁর কোনো সংগীতই উপনিষদের শ্লোকাত্মবাদ বা নানকের ভজনের বঙ্গীয় তর্জমা নয়। সমস্ত সাধনার ধারাই রবীন্দ্রনাথের নিজস্ব ভক্তিসচেতনায় মিলিত হয়ে একটি যৌগিক ধর্মাত্মভূতি গড়ে তুলেছে। অধ্যাপক প্রবোধচন্দ্র সেন ছোট ছোট আধ্যাত্মিক তত্ত্বঘন কাব্যসম্পদপ্রদীপ্ত রবীন্দ্রসংগীতকে, বিশেষ করে পূজার গানকে রবীন্দ্রস্তুত, রবীন্দ্রপ্রার্থনা, রবীন্দ্রোপনিষদ ইত্যাদি শব্দে বিশেষিত করেছিলেন। তাঁর ভাষায়, “দেশকালনিরপেক্ষ বিশ্বজনীনতা ও চিরন্তনতাই এই রবীন্দ্রস্তুতগুলির অন্ততম প্রধান বৈশিষ্ট্য। বৈদিক স্তুতের তুলনায় রবীন্দ্রস্তুতের উৎকর্ষও এখানেই”।^{১৬} ঋগ্বেদের স্ত্রীবন্দনার সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের ‘ভেঙেছে দুয়ার এসেছ জ্যোতির্ময়’ গানের তুলনা সহজেই মনে আসে। রবীন্দ্রনাথের পূজা-পর্যায়ের গানগুলির মধ্যে এমন এক অসাধারণ দীপ্ত মহিমা আছে যা কোনও ধর্মবিশ্বাসীর চিত্তকেও অনায়াসে অধিকার করতে পারে। ভারতের অন্তান্ত ভক্তিদর্মের কবিসাধকগণ কেবল আধ্যাত্মিকতাকেই তাঁদের জীবনের একমাত্র ব্রতরূপে গ্রহণ করে ভক্তিসংগীত রচনা করেছেন। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের অনন্তসাধারণ বৈশিষ্ট্য তিনি প্রেমেরও কবি, প্রকৃতিরও কবি, মানবতারও প্রবক্তা। প্রেম প্রকৃতি মানব ঈশ্বর এই চারটি বিষয়েই তাঁর সজীব কবিচিত্ত এক অথও অমূল্যভূতি গড়ে তুলেছিল। তিনি পরিপূর্ণ জীবনের কবি, তাঁর অধ্যাত্ম-উপলব্ধির সঙ্গে জীবনের অন্তান্ত রসোপলব্ধির কোনো বিরোধ ঘটেনি। অজিতকুমার চক্রবর্তী যথার্থই লিখেছিলেন—

“রবীন্দ্রনাথ কেবলমাত্র উপনিষদের অধ্যাত্মযোগতত্ত্বের দ্বারা অনুপ্রাণিত নন, এক কেবলমাত্র বৈষ্ণবের লীলাতত্ত্বের দ্বারাও অনুপ্রাণিত নন। এই দুই তত্ত্বই তাঁহার জীবনের সাধনায় জৈব মিলনে মিলিত হইয়া এক অপরূপ নৃতন রূপ পরিগ্রহ করিয়াছে।”^{১৭}

সেই ‘অপরূপ নৃতন রূপকে’ কোন ধর্মশাস্ত্রের কী শব্দের দ্বারা চিহ্নিত করা যাবে? এমন কোন একটি নিশ্চিত ধ্বনি আছে যার সাহায্যে রবীন্দ্রনাথের সমগ্র পূজা-সংগীতের মর্মকোষটি উন্মোচিত হতে পারে? মনে হয় আনন্দই সেই একটিমাত্র শব্দ যার সাহায্যে রবীন্দ্রনাথের ভক্তিসাধনার মর্মকথাটিকে নিভূর্ণভাবে চিহ্নিত করা যায়। সকল দুঃখ, সকল রোজদাহ, বিষবিপদ, সৃষ্টির বেদনা, অস্তহীন বিরহ অতিক্রম করেও জেগে থাকে কবির আনন্দ। তাঁর সমস্ত উপাসনা নৈবেদ্য গীতাঞ্জলি গীতার্ঘ্য এই আনন্দেরই প্রকাশ, এই আনন্দেই বিশ্বচৈতন্ত্যের সঙ্গে তাঁর যোগ, বিশ্বব্রহ্মের সঙ্গে তাঁর সম্পর্ক, সৃষ্টিতে তাঁর ভূমিকা, জগজ্জন্মান্তরের মধ্য দিয়ে তাঁর আনন্দময় বিবর্তন। আপনার অণুপরমাণুর মধ্যে ভূমার সেই আনন্দোপলব্ধিই কবির পূজা-সংগীতের মূল সুর—

তার অন্ত নাই গো যে আনন্দে গড়া আমার অঙ্গ

তার অণু-পরমাণু পেল কত আলোর সঙ্গ,

ও তার অন্ত নাই গো নাই।

তারে মোহনমন্ত্র দিয়ে গেছে কত ফুলের গন্ধ,

তারে দোলা দিয়ে ছলিয়ে গেছে কত চেউয়ের ছন্দ,

ও তার অন্ত নাই গো নাই।...

সে যে প্রাণ পেয়েছে পান করে যুগ-যুগান্তরের স্তম্ভ—

ভুবন কত তীর্থজলের ধারায় করেছে তার ধন্ত,

ও তার অন্ত নাই গো নাই।

যে যে সজ্জিনী মোর আশ্রয়ে সে দিয়েছে বরমালা।

আমি ধন্ত সে মোর অঙ্গনে যে কত প্রদীপ জ্বলল—

ও তার অন্ত নাই গো নাই।

১৭। আগাতদৃষ্টিতে ৩১৭টি, কিন্তু ‘আনুষ্ঠানিক’ পর্বারের প্রথম ৯টি গানও মূলত পূজা-পর্কারভুক্ত, বেঙলির প্রচলিত পরিচর ‘পরিণর’-রূপে

২। অতুলপ্রসাদ ও তাঁহার সংগীত—প্রবাসী কানুন ১৩৩১, পৃ ৫৭৬

৩। রবীন্দ্রচন্দাবলী ১ম খণ্ড, অবতরণিকা

৪। ব্রাহ্মধর্ম সম্পর্কে রাজনারায়ণ বসু একটি বক্তৃতায় বলেছিলেন, “ব্রাহ্মধর্ম একটি মহান ধর্ম। ইহাতে পৌত্তলিকতা, অবতারবাদ, গ্রন্থপুজা প্রভৃতি জমাদ্বাক মতসমূহের অভাব দৃষ্ট হয়। ইহার মত নিতান্ত উচ্চ ও পরিপূর্ণ।” তাঁর বক্তৃতায় ব্রাহ্মধর্মের চারিটি লক্ষণের কথা আছে—অসাম্প্রদায়িকতা, ব্যবধানবিমুক্ততা, আধ্যাত্মিকতা, সর্বসমগ্রসীতুততা। ড্র ‘ব্রাহ্মধর্মের উচ্চ আদর্শ ও আত্মবিপ্লবের বর্তমান আধ্যাত্মিক অভাব’, কলিকাতা চৈত্র ১৭২৬ শকাব্দ (১৮৭৪)

৫। “অবস্থা বিশেষে এক একটি সংগীত এক একজন ধর্মপ্রচারের কার্য করিতে পারে।... ছন্দোবদ্ধ রচিত শ্রোতৃ গীতিমালা কীর্তন যেমন জাতিসাধারণের প্রকৃতির মধ্যে প্রবিষ্ট হইয়া পুরুষানুক্রমে চলিয়া যায় সাধারণ জ্ঞানগ্রাহী এমন আর কিছুই নাই।”—‘ভারতবর্ষীয় ব্রাহ্মসমাজ’ প্রকাশিত ‘ব্রাহ্মসংগীত ও সংকীর্তন’ পুস্তকের ভূমিকা (১৮৮০)

৬। ড্র জীবনস্মৃতি, হিমালয়বাত্রীঅধ্যায়

৭। “রবীন্দ্রনাথের সাহিত্যে তাঁহার গভীরভাবে অধ্যয়ন ও তাঁহার সংগীত তত্ত্বভাবে প্রবণ করিবার অবকাশ পাইয়াছেন, তাঁহার নিশ্চয় লক্ষ্য করিয়াছেন যে, ঈশ্বরবিধাস কবির আশৈশবের সংস্কার। তবে তিনি ঈশ্বরকে যেভাবে কল্পনা করিতেন, তাহা যে কেবল লৌকিক হিন্দুধর্ম হইতে পৃথক তাহা নহে, তাহা ব্রাহ্মধর্মামুদোষিত ব্রহ্মজ্ঞান হইতেও অন্তরূপ, তাঁহার ধর্ম তাঁহার নিজেরই।” (রবীন্দ্রজীবনী ২য় খণ্ড, পৃ ১৮৪ ৩য় সং)

৮। ব্রাহ্মসমাজের ১১ই মাসের উৎসব সম্পর্কে তাঁর মন্তব্য—“আমাদের এই উৎসব ব্রাহ্মসমাজের চেয়ে অনেক বড়, এমন কি, একে বহি ভারতবর্ষের উৎসব বলি তাহলেও একে ছোট করা হবে। আমি বলছি আমাদের এই উৎসব মানবসমাজের উৎসব।... আমাদের উৎসবকে ব্রাহ্মোৎসব বলব কিন্তু ব্রাহ্মোৎসব বলব না এই সংকল্প মনে নিয়ে আমি এসেছি। যিনি দ্রষ্টব্য তাঁর আলোকে এই উৎসবকে সমস্ত পৃথিবীতে আজ প্রসারিত করে দেখব, আমাদের এই প্রাঙ্গণ আজ পৃথিবীর মহাপ্রাঙ্গণ, এর ক্ষুদ্রতা নেই।”—নবযুগের উৎসব, শান্তিনিকেতন

৯। জরিদ্বারি পরিদর্শনউপলক্ষে শিলাইদহ পতিসর প্রভৃতি অঞ্চলে অবস্থানকালে যৌবনে এই গানটি কবি সংগ্রহ করেন। এরই স্মরে তাঁর বিখ্যাত রচনা ‘আমার সোনার বাঙলা আমি তোমার ভালবাসি’

১০। ১২৩১ সালে রচিত রামমোহনসম্পর্কিত একটি প্রবন্ধে কবি নিজেকে ব্রাহ্ম বলে প্রচার করেছিলেন। ১৩১০ সালে ধর্মপ্রচার নামক প্রবন্ধে কবি বলেছিলেন—“আমি ব্রাহ্মসমাজে—ব্রাহ্মসমাজে নহে—আমাদের সমাজে—হিন্দুসমাজে সেই ব্রহ্মোপাসনা একান্তমনে প্রার্থনা করি।” এখন তিনি মনে করেন, নিজের ব্রাহ্ম নামে বিশেষরূপে চিহ্নিত করে হিন্দুসমাজের অপর অংশকে সেই চিহ্নের সাহায্যে স্বয়ং থেকে বঞ্চিত করা হয়, ব্রহ্মের নামে তাঁকেই দূরবর্জ্য করা হয়

১১। ব্রাহ্মসংগীত ১৬ম সংস্করণের ভূমিকা থেকে সংকলিত। ১৮২২ শকাব্দে (১২ ব্রহ্মাব্দে) প্রকাশিত ভারতবর্ষীয় ব্রাহ্মসমাজের ‘ব্রাহ্মসংগীত ও সংকীর্তন’ গ্রন্থেও এই আখ্যতি আছে

১২। অবশ্য দুঃখ-পর্ধায়ের অন্তর্ভুক্ত হয়নি, অন্তর্ভুক্ত হান গেয়েছে, এমন একাধিক গানেও এই দুঃখ ও দুঃখতত্ত্ব প্রাধান্য লাভ করেছে। উদাহরণস্বরূপ, 'দুঃখের বরষায় চক্কের জল যেই নায়ল' গানটি বঙ্কু-পর্ধায়ের

১৩। রবীন্দ্রসংগীতের শিক্ষা—ইন্দিরা দেবীচৌধুরাণী; সুরঙ্গমা পত্রিকা, রবীন্দ্রশতবার্ষিকী সংখ্যা ১২৬১

১৪। রবীন্দ্রনাথ ও সময়তা—শশিভূষণ দাশগুপ্ত, দেবীগণ ভট্টাচার্য-সম্পাদিত 'রবীন্দ্রনাথ' গ্রন্থে সংকলিত

১৫। ধর্মসংগীত—অজিতকুমার চক্রবর্তী, কাব্যপত্রিকমা; ধর্মসংগীত প্রবন্ধটি অগ্রহায়ণ ১৩১২ প্রথম প্রকাশিত হয়

১৬। বাণী ও বীণা—প্রবোধচন্দ্র সেন, গীতবিত্তান পত্রিকা ১৩৬৮

১৭। গীতিমালা—অজিতকুমার চক্রবর্তী, কাব্যপত্রিকমা

রবীন্দ্রসংগীতের স্বদেশ-পর্যায়

১

গীতবিতানের প্রথম খণ্ডে ‘স্বদেশ’-পর্যায়ের কবিকর্তৃক সংকলিত গীতসংখ্যা ৪৬টি এবং তৃতীয় খণ্ডে ‘জাতীয় সংগীত’ শিরোনামায় আরও ১৬টি গান অন্তর্ভুক্ত হয়েছে। এছাড়াও আমরা পূর্ববর্তী কোনো কোনো পরিচ্ছেদে আলোচনাকালে মস্তব্য করেছি যে রবীন্দ্রসংগীতের বিষয়বিভাগ সর্বত্রই অপরিবর্তনীয় অপ্রাস্ত বা অনমনীয় নয়। স্বদেশ-আখ্যায় চিহ্নিত এমন একাধিক গান অধুনা বিন্যস্তপ্রায় হয়ে আছে এবং স্বদেশ বা জাতীয় সংগীত-অধ্যায়বহির্ভূত বহু গানকেও জাতীয় উদ্দীপনার স্মারক হিসাবে গাওয়া হয়ে থাকে। জাতীয় চেতনার সঙ্গে সম্পৃক্ত গান প্রথম রচনাকালে ব্রহ্মসংগীতরূপে প্রচারিত হয়েছিল এমন দৃষ্টান্তও বিরল নয়। বরং রবীন্দ্রনাথের দেশপ্রেমের স্বরূপনির্ণয়কালে একটি আধ্যাত্মিক অহুত্বি ও ভগবদভক্তির প্রাবল্য প্রায়শই উপলব্ধ হয় একথাও ইতিপূর্বেই বলা হয়েছে। যুক্তিকামরী দেশমাতৃকাকে কবি বিশুদ্ধ সমাজচেতনার সঙ্গে গ্রহণ করেননি, বরং তাঁর বিশ্বচেতনার অঙ্গরূপেই স্বদেশসত্তা তাঁর কাছে সত্য হয়ে দেখা দিয়েছিল।

তথাপি রবীন্দ্রনাথের দেশাত্মবোধক গানের সঙ্গে বাঙলাদেশের জাতীয় আন্দোলন অত্যন্ত ঘনিষ্ঠভাবে জড়িত। বঙ্গভঙ্গ-আন্দোলনই সর্বপ্রথম কবিকে প্রদীপ্ত জনসংগীত ও জাতীয় সংগীতরচনায় বিপুলভাবে উদ্বুদ্ধ করে, যদিও বঙ্গভঙ্গ-আন্দোলনের পূর্বেও তিনি স্বদেশগৌরবকে স্মরণ করে একাধিক দেশাত্মবোধক গান রচনা করেছিলেন। বাঙলাদেশের রাজনৈতিক আন্দোলনে, স্বাধীনতালাভের উত্তম ও পরাধীনতার বন্ধনমোচনের স্বদীর্ঘ সংগ্রামে ঠাকুর-পরিবারের যে গৌরবময় ভূমিকা ছিল, তার ঐতিহ্যেই রবীন্দ্রনাথ লানিত হয়েছিলেন। স্তত্রায় উনিশ শতকের শেষভাগের মধ্যে রচিত কবির অনেকগুলি গানেই মাতৃভূমির প্রতি কবির অকৃত্রিম মাহাত্ম্য ধ্বনিত হয়েছে। তেরো বছর বয়সে হিন্দুমেলায় সংস্পর্শে ও ঠাকুরবাড়ির বিশেষ পরিবেশে তাঁর স্বকুমার কবিচিন্তে যে জাতীয়তাবোধের স্ফূরণ হয়েছিল, তার মুদ্রাচ্ছিন্ন ‘এক স্বপ্নে বাঁধিয়াছি সহস্রটি মন’ অথবা ‘তোমারই তরে মা সঁপিছ দেহ তোমারই তরে মা সঁপিছ প্রাণ’ গানে নিশ্চিতভাবে পাওয়া যায়।

একথা অস্বীকার করা যায় না যে, স্বদেশী সংগীতের ঐতিহ্য আত্মসাৎ করেই রবীন্দ্রনাথের আবির্ভাব, জাতীয় জাগরণের প্রেরণাতেই তিনি প্রথম জীবনে উপরিউক্ত গানগুলি লিখেছিলেন। কিন্তু তৎসঙ্গেও রবীন্দ্রনাথের প্রথম জীবনের স্বদেশচেতন গানগুলিতে স্বদেশের প্রেরণা যতটা সক্রিয় ছিল, তাঁর সমকালীন কবিজীবনের প্রেরণাও তদপেক্ষা কম সক্রিয় ছিল না। সঙ্ঘাসংগীত প্রভাতসংগীত ছবি ও গান কড়ি ও কোমল প্রভৃতি কাব্যে, কল্পচণ্ড কালয়ুগয়া মায়ার খেলা প্রভৃতি নাটকে একজাতীয় আত্মলীন বিষম-তার প্রভাব আছে। তাঁর দেশাত্মিক গানগুলিতেও স্বদেশগৌরবকে অতিক্রম করে এই ব্যক্তিচিন্তার নৈরাশ্র সংক্রামিত হয়েছে বলে মনে হয়। স্বদেশের মাহাত্ম্যজ্ঞাপন ও ভারতের জয়ঘোষণার তুলনায় নিম্প্রদীপ নৈরাশ্র হতাশা ও নির্বিলম্বতাই তাঁর তৎকালীন দেশপ্রেমাত্মক অনেকগুলি সংগীতকে প্রবলভাবে অভিভূত করেছিল। যে হিন্দুমেলার নবজীবনের পথে বাঙালিকে উদ্বুদ্ধ করেছিল তারই পটভূমিকায় ভৈরবী সুরে রবীন্দ্রনাথ এই শোকগীতি কেন রচনা করলেন ?

ভারত রে তোর কলঙ্কিত পরমাণুরাশি

যতদিন সিদ্ধ না ফেলিবে গ্রাসি ততদিন তুই কাঁদরে।

এ গানে স্বাধীনতার জ্ঞাত তরুণ কবিমনের উত্তম মাত্র নেই। এ গান কেবল নৈরাশ্রের দীনতায় অশ্রুজলমোচন। ভারতের কলঙ্কের জ্ঞাত কবির ক্রন্দন যতটা সত্য তার চেয়ে বেশি সত্য কবির অনিবার্য রোদনপরায়ণতা। আর একটি গানে কবি গেয়েছেন—

অগ্নি বিবাদিনী বীণা আয় সখী

গা লো সেইসব পুরানো গান।

—পুরানো গান গাইবার উদ্দেশ্য আমাদের লুপ্তগৌরব পুনরুদ্ধার না বরং পুরানো গানের মধ্যে লুকিয়ে আছে কবির ব্যক্তিগত জীবনের কোনো গোপন বেদনা ? তাই—

ভয়ে ভয়ে ভয়ে লুকায়ে লুকায়ে

নীরবে নীরবে কাঁদি

পাছে জননীর রোদন শুনিয়া

একটি সন্তান ওঠে রে আগিয়া

কাঁদিতো কেহ দেয় না বিধি।

কী নিবিড় অশ্রুবাশ্পে আচ্ছন্ন কিশোর কবির স্বদেশচিন্তা! পুনঃপুন
বিলাপে মাতৃভূমির অস্তিত্বই কবি ভুলে গেছেন বলে মনে হয়—

শোনো শোনো আমাদের ব্যথা দেবদেব, প্রভু দয়াময়—

আমাদের ঝরিছে নয়ন, আমাদের ফাটিছে হৃদয়।

—চতুর্দিকে অশ্রুকাণ্ডর শোকবিলাস। অথচ বাঙলাদেশের সমকালীন
রাজনৈতিক আকাশ তখনও পর্যন্ত দমননিপীড়নে এমন ভয়ংকর হয়ে ওঠে
যে, জনসাধারণের বাকস্বাধীনতা সেখানে অবরুদ্ধ, কোনো প্রকার স্বাধীনতার
আকাঙ্ক্ষামাত্রই নিঃশেষে দমনীয়, সকল প্রকার বন্ধনমোচনের চেষ্টাই নিতৃত
গোপনসাধ্য আন্দোলনে পর্যবসিত। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের কৈশোরক যুগের
এই গানগুলি পাঠ করলে তাই মনে হয়। অধিকাংশ গানেই কবি সমসাময়িক
দেশাত্মবোধক গানের উদ্দীপনার ও মাতৃমহিমার স্মৃতি গ্রহণ না করে এক
প্রকার আত্মকেন্দ্রিক দুঃখকৈবল্যের স্মরণ গ্রহণ করেছেন। নিঃসন্দেহে দেশ-
প্রেমই তাঁকে উদ্বুদ্ধ করেছিল, কিন্তু কবিমনের নিজস্ব নৈরাশ্র ও বিষন্নতার
দ্বারা আক্রান্ত বলেই কবির প্রথম জীবনের স্বদেশী গানগুলি অতিমাত্রায় দুঃখার্তি-
হতাশায় দুর্বল হয়ে উঠেছিল। এইজন্যই জাতীয় সংগীতের সর্বগুণোপেত লক্ষণ
এইগুলিতে নেই। কবির এই দেশচেতনা দুঃখবাদেরই নামান্তর মাত্র। কী
অনিবার্য রাষ্ট্রীয় দুর্যোগে কবি এই গান রচনা করেছিলেন?

এ কী অন্ধকার এ ভারতভূমি!

বুঝি পিতা, তারে ছেড়ে গেছ তুমি।

প্রতি পলে পলে ডুবে রসাতলে—কে তারে উদ্ধার করিবে।

চারিদিকে চাই, নাহি হেরি গতি। নাহি যে আশ্রয় অসহায় অতি।

আজি এ আধারে বিপদপাথারে কাহার চরণ ধরিবে।

তুমি চাও পিতা ঘৃণাও এ দুখ। অভাগা দেশেরে হরো না বিষম—

নহিলে আধারে বিপদপাথারে কাহার চরণ ধরিবে ...

এ যেন ঈশ্বরের সম্মুখে মুমূর্ষু অতুতপ্ত ভক্তের কাতর প্রার্থনা। ঠিক একই
ধরনের একটি ব্রহ্মগীতি রবিচ্ছায়া থেকে উদ্ভূত করছি। ঈশ্বরের কাছে
অন্ধকার নিরাশ্রয় ভারতভূমির অগ্নি প্রার্থনা আর ধর্মপথলষ্ট ~~নিরাশ্রয়~~ অগ্নি
প্রার্থনার মধ্যে কি গভীর পার্থক্য আছে বলে মনে হয়?

সকাতরে ঐ কাদিছে সকলে, শোনো শোনো পিতা।

কহো কানে কানে, তনাও প্রাণে প্রাণে মলবারতা।

স্বপ্ন আশা নিয়ে রয়েছে বাঁচিয়ে, সদাই ভাবনা
 যা-কিছু পায় হারায়ে যায় না মানে সাধনা ।
 স্বপ্ন-আশে দিশে দিশে বেড়ায় কাতরে—
 মরীচিকা ধরিতে চায় এ মরুপ্রান্তরে ।...

এমন কি প্রেমের ক্ষেত্রেও সেই নৈরাশ্র-বৈকল্য, হৃদয়ারণো পঞ্চভ্রষ্ট হওয়া, স্বপ্নের মাঝখানে অনিবার্য অথচ অহেতুক বিষাদে অবগাঢ় হওয়া । প্রমোদে মন ঢেলে দিলেও 'তবু প্রাণ কেন কাঁদে' । একটি গানে কবি চন্দ্রমাকে সোধেধন করে বলেছেন—

ঢাকো রে মুখ চন্দ্রমা জলদে বিহগেরা থামো থামো,
 আধারে কাঁদো গো তুমি ধরা ।

এই গানটিকেও জাতীয় সংগীতেরই অন্তর্গত বলে ঘোষণা করা হয়েছে, হয়ত উদ্দেশ্যও ছিল তাই ; কিন্তু 'আধারে কাঁদো গো তুমি ধরা'—এই গানে 'ধরা' শব্দটির ব্যবহারেই কবিমনের অল্প ধর্মটি ধরা পড়ে গেছে ।

২

রবীন্দ্রনাথের স্বদেশী সংগীত রচনার প্রথম যুগে জাতীয় আন্দোলনের সঙ্গে তাঁর কোনো প্রত্যক্ষ সম্পর্ক ছিল না । এবার ফিরাও মোরে (১৮২৩) রচনার পূর্বে দেশের জনসাধারণের বাস্তব অবস্থা সম্পর্কে তাঁর ধারণা যে অস্পষ্ট ছিল, কবি নিজেই তা স্বীকার করেছেন । সেইজন্ত প্রাথমিক যুগের কোনো স্বদেশী গান জাতীয় আন্দোলনকেও প্রভাবিত করেনি । কিন্তু উনিশ শতকের একেবারে শেষের দিকে এবং বঙ্গভঙ্গ-আন্দোলন কাল পর্যন্ত ধীরে ধীরে জাতীয় জীবনের বিভিন্ন সমস্যায় রবীন্দ্রনাথ অংশগ্রহণ করেছেন, কখনো কর্মিষ্ঠ নেতারূপে দেখা দিয়েছেন, কখনো চিন্তাশীল সাংবাদিকরূপে আবির্ভূত হয়েছেন । গড়ে-পড়ে নাটকে-প্রবন্ধে জাতীয় জীবনের নানা অধ্যায়ে তাঁর সাহচর্য লেগেছে । সাধনা বঙ্গদর্শন ভাণ্ডার প্রভৃতি পত্রপত্রিকায় রবীন্দ্রনাথের রাষ্ট্রনীতি-সচেতনতা ও সমাজমনস্কতার বহু উদাহরণ প্রকীর্ত্ত রয়েছে । কিন্তু বহির্জীবনের এই সব তরঙ্গাঘাত তাঁর শিল্পমনের গভীরে প্রবেশ করেনি, কারণ এই পর্বে খুব বেশি দেশাত্মবোধক গান তিনি রচনা করেননি । এ পর্যন্ত শিল্পী রবীন্দ্রনাথের যেন দুটি ব্যক্তিত্ব—একটি সামাজিক আর একটি আত্মকেন্দ্রিক । সামাজিক ব্যক্তিসত্তা প্রবন্ধে-বক্তৃতায় বিশেষভাবে সক্রিয়,

ছোটগল্পেও খানিকটা এবং কবিতায় কদাচিৎ খনিত। ছোটগল্পগুলি রবীন্দ্রনাথের সামাজিক সত্তা ও ব্যক্তিগ্রহের মধ্যবিন্দু। কিন্তু কবিতায় তিনি একান্ত আত্মলীন ও সংগীতে তিনি সম্পূর্ণ স্বচিন্তকেদ্রিত। কলে সাধনা-যুগে উদ্বেজিত রাজনৈতিক আলোচনার আসরে রবীন্দ্রনাথের কোনো স্বদেশপ্রাণ সংগীত নেই, কবিতাতেও তার বিস্তৃত প্রত্যাশিত প্রকাশ নেই। সেইজন্ত কলকাতার ব্যাপ্ত সামাজিক কর্মের অব্যবহিত পরেই বোলপুরের নিষ্ঠুর অবকাশে সাধনার অন্তর্ধামী-তবে নিবিষ্ট হতে পেরেছেন। ছিন্নপত্রের এক-জায়গায় কবি লিখেছিলেন—

“আমার স্বীকার করতে লজ্জা করে এবং ভেবে দেখতে দুঃখবোধ হয়—
সাধারণত মানুষের সংসর্গ আমাকে বড় বেশি উদ্ভ্রান্ত করে দেয়—আমার
চারিদিকেই এমন একটি গণ্ডী আমি কিছুতেই সে লজ্জন করিতে পারিনে।”

সেইজন্ত রবীন্দ্রনাথের তৎকালীন স্বদেশী গানগুলিকে বাঙলা দেশাত্মবোধক কাব্যগীতির ধারাবাহিকতার অন্তর্ভুক্ত করা যায় না। সেইগুলি যেন নৈবেদ্যেরই সম্প্রসারিত রূপ। নৈবেদ্যের মধ্যেও দেশপ্ৰীতি আছে, কিন্তু তা ঠিক স্বদেশপ্ৰীতি নয়, দেশাত্মিকতার মঙ্গলকামনাও তার সঙ্গে জড়িত। এখানে কবির দেশভক্তি ও বিশ্বাত্মভূতি এক হয়ে গেছে। নৈবেদ্যের আত্ম-নিবেদনের সুরে রচিত এই গানগুলিতে স্বদেশিকতার সেই উন্নাদন নেই বা পরাধীন ধমনীকে উদ্বেজিত উত্তাল করে তোলে—যথা ‘আনন্দধ্বনি জাগাও’, ‘এ ভারতে রাখে নিত্য প্রভু’, ‘আজি এ ভারত লজ্জিত হে’। শেষ গানটিতে কবি বর্তমান ভারতের দুর্ব্যবস্থার কী কারণ ব্যাখ্যা করেছেন দেখা যাক—

আজি এ ভারত লজ্জিত হে, হীনতাপকে মজ্জিত হে—

নাহি পৌরুষ নাহি বিচারণা কঠিন তপশ্চা সত্যসাধনা

অন্তরে বাহিরে ধর্মে কর্মে সকলই ব্রহ্মবিবর্জিত হে।

দেশনিষ্ঠা ও ব্রহ্মজ্ঞান, জাতীয়তা ও আন্তর্জাতিকতা, স্বদেশাত্মকতা ও বিশ্বাত্মভূতি এই দুই দ্বিধায় রবীন্দ্রনাথের স্বদেশী গানগুলি তখনও পরস্পর খণ্ডিত হয়েছে সন্দেহ নেই। এই পর্বের জাতীয় গীতিগুলি কোনো অহুষ্ঠান-উপলক্ষে বা কারো অহুজ্জা-উপরোধে রচিত হয়েছে। একথা বলার তাৎপর্য এই নয় যে, আত্মত্যাগিনী গানে স্রষ্টার সহাত্মভূতির অভাব ঘটে থাকে। কিন্তু একথা খুব সম্ভব সকলেই স্বীকার করবেন যে, সাধারণ মানুষের প্রেরণা আর অহুষ্ঠানে উদ্বোধনসংগীত গাইবার প্রেরণা এক নয়। রাজনৈতিক অধিবেশনের

উদ্বোধনে গীত হওয়ার জন্তু কবি বন্দে মাতরম্ গানেও স্থর দিয়েছিলেন। রবীন্দ্রনাথকর্তৃক বন্দে মাতরম্ গানে স্থরসংযোজনা আমাদের সংগীতের ইতিহাসে একটি বড় সম্পদ, এমন কি রবীন্দ্রনাথের নিজের সংগীতরচনার চেয়েও এর মূল্য কম নয়। অথচ এই স্থরসংযোজনা তিনি স্বতঃস্ফূর্ত প্রেরণায় করেছিলেন কি? ১৩০৩ সালে কলকাতায় পৌষ মাসে কংগ্রেসের অধিবেশনে গাইবার জন্তু এই স্থর সংযোজিত হয়েছিল। ১৮৮৬ সালের ডিসেম্বর মাসেও কংগ্রেসের অধিবেশনে তিনি স্বকণ্ঠে গেয়েছিলেন—

আমরা মিলেছি আজ মায়ের ডাকে

এমন ঘরের হয়ে পরের মতন

ভাই ছেড়ে ভাই কদিন থাকে।

একটি পত্রে রবীন্দ্রনাথ একবার লিখেছিলেন, ‘দেশের কাজ যদি আমায় করতে হয় সে দেশের সংসর্গ বাঁচিয়ে। আমার আত্মরক্ষার একটি মাত্র উপায় আমি দেখতে পাচ্ছি আপনাকে দূরে রক্ষা করা’ (বিশ্বভারতী পত্রিকা, ৭ম বর্ষ, ১ম সংখ্যা)। কোনো বিশেষ পরিবেশ ও উপলক্ষে একথা লিখলেও রবীন্দ্রনাথের এই মনোভাব অধিকাংশ দেশাত্মবোধক গানের পটভূমিতে লক্ষ্য করা যায়। রবীন্দ্রনাথ যদি অকুণ্ঠ জননেতা হতেন, তবে তাঁর কাব্যজীবনের কী ক্ষতি হত বলতে পারি না, কিন্তু তার দেশাত্মবোধক গানগুলি হয়ত আরও বলিষ্ঠ হত। যে সময়ে তিনি বন্দে মাতরম্ গানে স্থর দিচ্ছেন, সে সময়ে তাঁর অন্তরের প্রবণতা সম্পূর্ণ অন্ধ দিকে চলেছিল। আনুষ্ঠানিক স্বদেশী সংগীতের পাশেই একের পর এক মাঘোৎসবের গান লেখা চলেছে ‘নয়ন তোমারে পায় না দেবিতে রয়েছে নয়নে’, অথবা ‘আমায় ছু জনায় মিলে পথ দেখায় বলে’। এই গানগুলি কবি আন্তরিকতার সঙ্গে রচনা করেছিলেন তাতে সন্দেহ নেই, কিন্তু এইগুলি বন্দে মাতরম্ স্থরের সহধর্মী নয়। রবীন্দ্রজীবনীকার পর্ষন্ত মন্তব্য করেছেন, “এ কি কড়ি ও কোমলের রচয়িতা ভাবুক কবির রচনা না কোনো ধর্মসাধকের অন্তরের আকৃতিভরা প্রার্থনা?”

এক সময় ডক্টর প্রসন্নকুমার রায়-আহুত ছাত্রসম্মেলন-উপলক্ষে কবিকে সম্মোচিত গান রচনার অনুরোধ করা হলে কবি ‘আগে চল আগে চল ভাই’ এই গানটি রচনা করেন। এই গানটিও তাঁর স্বদেশ-পর্যায়ের অন্তর্ভুক্ত, কিন্তু এই গানের স্থরযুগটি বীরবস্তা সঙ্গেও এর মধ্যে পরাধীনতার মর্মবেদনা নেই, অথবা এমন কোনো ভাষা নেই, যার দ্বারা গানখানি জাতীয় সংগীতের অন্তর্ভুক্ত

শর্তের আনুকূল্য করে। এ গানে যে অগ্রগতির আহ্বান আছে তা সর্বকালীন ও সর্বমানবসাধারণ, বিশেষ করে ছাত্র তরুণ সম্প্রদায়ের জন্য এই উদ্দীপনা নিতান্তই আনুষ্ঠানিক। একই উপলক্ষে দ্বিতীয় গানটি ‘তবু পারিনে সঁপিতে প্রাণ’। এই দুটি গান অবলম্বনে একটি সত্য স্পষ্ট হয়ে ওঠে যে, রবীন্দ্রনাথ আমাদের স্বাধীনতা-আন্দোলনের বাহ্যিক কর্মকাণ্ডের দিকটির বদলে চিরকালই ভাবতবাসীর আত্মনির্ভরতার উপর জোর দিয়েছিলেন। তাঁর রাজনৈতিক প্রবন্ধাবলীর সঙ্গে যারা পরিচিত, তাঁদের কাছে একথা বলা বাহুল্য, রবীন্দ্রনাথ স্বায়ত্তশাসন স্বরাজ ইত্যাদি শব্দ অপেক্ষা বারবার আমাদের স্বনির্ভরশীলতা, আত্মনিয়ন্ত্রণের অধিকার, এগুলির উপরই গুরুত্ব আরোপ করেছিলেন। ‘আত্মশক্তি ও স্বদেশী সমাজ’ নামক প্রবন্ধ পাঠ করলেই এই বিষয়ে কবির রাষ্ট্রনৈতিক চেতনার সুস্পষ্ট মানচিত্রটি ধরা পড়ে। ‘সত্যের আহ্বান’ নামক প্রবন্ধে ১৩২৮ পরিণত বয়সে কবি লিখেছেন, “১৯০৫ খ্রীষ্টাব্দে আমি বাঙালিকে ডেকে এই কথা বলেছিলাম যে, আত্মশক্তির দ্বারা ভিতরের দিক থেকে দেশকে সৃষ্টি করো, কারণ সৃষ্টির দ্বারাই উপলব্ধি সত্য হয়।...দেশকে পাওয়ার মানে হচ্ছে দেশের মধ্যে আপনার আত্মাকেই ব্যাপক করে উপলব্ধি করা। আপনার চিন্তার দ্বারা, কর্মের দ্বারা, দেশকে যখন নিজে গড়ে তুলতে থাকি তখনই আত্মাকে দেশের মধ্যে সত্য করে দেখতে পাই। মাহুষের দেশ মাহুষের চিন্তার সৃষ্টি। এইজগ্রেই দেশের মধ্যে মাহুষের আত্মার ব্যাপ্তি, আত্মার প্রকাশ। যে দেশে জয়েছি কী উপায়ে সেই দেশকে সম্পূর্ণ আমার আপন করে তুলতে হবে বহুকাল পূর্বে ‘স্বদেশী সমাজ’ নামক প্রবন্ধে তাঁর বিস্তারিত আলোচনা করেছি। সেই আলোচনাতে যে কোনো জটিল থাকুক এই কথাটি জোরের সঙ্গে বলা হয়েছে যে, দেশকে জয় করে নিতে হবে পরের হাত থেকে নয় নিজের নৈকর্য্য থেকে, ঐদাসীন্দ্ৰ থেকে। দেশের যে কোনো উন্নতি-সাধনের জগ্রে যে উপলক্ষে আমরা ইংরেজ রাজসরকারের দ্বারস্থ হয়েছি সেই উপলক্ষেই আমাদের নৈকর্য্যকে নিবিড়তর করে তুলেছি মাত্র।”

কবির এই মতের সত্য্যাসত্য্য আমাদের আলোচ্য নয়, কিন্তু স্পষ্টতই এই মনোভাবই তাঁর পূর্বালোচিত দুটি গানে প্রাপ্তব্য। ‘আগে চল আগে চল ভাই’ গানে আছে—

প্রতি নিমেষেই যেতেছে সময়

দিনক্ষণ চরে থাকা কিছু নয়—

সময় সময় করে পাঁজি পুঁথি ধরে

সময় কোথায় পাবি বল ভাই ।

আগে আত্মকর্তৃত্ব আত্মক তবে দেশের উন্নতি ঘটবে, এই জাতীয় মনো-বুক্তির বিরুদ্ধে কবির অমুযোগই গানটিতে নিষ্কিণ্ড। ‘তবু পারিনি সঁপিতে প্রাণ’ গানে তথাকথিত দেশপ্রেমিকদের প্রতি গ্লানি আরও তীব্র, উন্মাদ আরও প্রচণ্ড। পুনরায় ‘সত্যের আহ্বান’ প্রবন্ধ থেকে কবির তৎকালীন মনোভাবের সঙ্ক্ষিপ্ত নেওয়া যেতে পারে—

“আজ ত্রিশ বৎসর হয়ে গেল, যখন সাধনা কাগজে আমি লিখছিলুম, ‘তখন আমার দেশের লোককে এই কথাই বলবার চেষ্টা করেছি। তখন ইংরেজি-শেখা ভারতবর্ষ পরের কাছে অধিকার-ভিক্ষার কাজে বিষম ব্যস্ত ছিল। তখন বারে বারে আমি কেবল একটি কথা বোঝাবার প্রয়াস পেয়েছি যে মানুষকে অধিকার চেয়ে নিতে হবে না, অধিকার সৃষ্টি করতে হবে। কেন না মানুষ প্রধানত অন্তরের জীব, অন্তরেই সে কৰ্তা। বাহিরের লাভে অন্তরে লোকসান ঘটে। আমি বলেছিলাম অধিকারবঞ্চিত হবার দুঃখভার আমাদের পক্ষে তেমন বোঝা নয় যেমন বোঝা আমাদের মাথার উপরে ‘আবেদন আর নিবেদনের থালা’।”

এই মনোভাব যে গানটি অনিবার্যভাবে স্মরণ করিয়ে দেয় তা এই—

তবু পারিনি সঁপিতে প্রাণ ।

পলে পলে মরি সেও ভালো সহি পদে পদে অপমান ।

কথার বাঁধুনি কাঁহুনির পালা চোখে নাহি কারো নীর ।

আবেদন আর নিবেদনের থালা বয়ে বয়ে নত শির ।

কাঁদিয়ে সোহাগ ছি ছি এ কী লাজ ।

জগতের মাঝে ভিখারির লাজ—

আপনি করিনে আপনার কাজ পরের পরে অভিমান ।...

তৎসঙ্গেও ঐতিহাসিক দিক থেকে বিচার করলে দেখা যায়, উনিশ শতকের শেষ পর্যন্ত, রবীন্দ্রনাথের স্বদেশচেতনার মধ্যেও একটি বিধাগ্রস্ততার ভাব, একটি বিগ্রহীত চিন্তা ছিল। ১৮৯০ সালে লেখা ‘মন্ত্রীঅভিষেক’ প্রবন্ধে কবি ইংরাজ শাসনের রূঢ় সমালোচনা করলেও তারই এক কোণে সবিনয়ে বলেছেন, ‘তোমাদের প্রতি ভক্তি আছে বলিয়াই কথা কহি, নহিলে নীরব হইয়া

ধাকিতাম’। মানসী কাব্যের আলোচনাকালে প্রথম চৌধুরীকে একটি পত্র কবি লিখেছিলেন—

“আমার মধ্যে দুটো বিপরীত শক্তির দ্বন্দ্ব চলেছে। একটা আমাকে সর্বদা বিশ্রাম এবং পরিসমাপ্তির দিকে আহ্বান করছে আর একটা আমাকে বিশ্রাম করতে দিচ্ছে না।...একদিকে বেদনা আর একদিকে বৈরাগ্য। একদিকে কবিতা আর একদিকে ফিলজফি। একদিকে দেশের প্রতি ভালবাসা আর একদিকে দেশহিতৈষিতার প্রতি উপহাস।...”

সৌভাগ্যের বিষয় দেশহিতৈষিতার প্রতি উপহাস মানসীর এবং পরবর্তী-কালের অন্য কোনো কবিতায় প্রকাশ পেলেও তাঁর কোনো গানে এই মনোভাব প্রতিবিম্বিত হয়নি।

৩

রবীন্দ্রনাথের স্বদেশগৌরবী সংগীতরচনার শ্রেষ্ঠ কাল বঙ্গভঙ্গ-আন্দোলনপর্ব। এই যুগে আসমুদ্রহিমাচল বঙ্গভূমি সমবেতভাবে ব্রিটিশ-বিরোধিতায় প্রাণবন্ত হয়ে উঠেছিল, বাঙলা সাহিত্য ও সংগীত সেই জাতীয় জাগরণের মহাযজ্ঞে যথোচিত সমিধ সরবরাহ করতে পেরেছিল। যদিও এই আন্দোলনকালে রবীন্দ্রনাথের ব্রিটিশবিরোধী রূপ তত স্পষ্ট হয়ে ওঠেনি, কিন্তু তৎসঙ্গেও আন্দোলনের জাতীয় প্রকৃতি, মাতৃভূমি-মাতৃভাষা ও স্বদেশের সম্পদের প্রতি অকৃত্রিম স্নেহরাগ, সর্বজনীন ঐক্যবন্ধনের প্রয়োজনীয়তা—এই চারিদিক-গুলিকে তিনিই স্পষ্টভাবে সংগীতে রূপদান করেছিলেন। একথা বলা যায় যে, রবীন্দ্রনাথের তৎকালীন জনপ্রিয় স্বদেশী গানগুলিই পরোক্ষভাবে আন্দোলনের ধ্বংসাত্মক দিকগুলিকে নিয়ন্ত্রিত করেছিল। ১৯০৫ সালের ২০শে জুলাই লর্ড কার্জন বঙ্গভঙ্গের অস্বাভাবিক দান করার পূর্ব থেকেই, বঙ্গভঙ্গের সরকারি সিদ্ধান্ত ঘোষণার কাল থেকেই বাঙলাদেশের সর্বত্র বিদ্রোহ-বিক্ষোভ-ধুমায়িত হয়ে ওঠে। বাঙলার সর্বশ্রেণীর মানুষের মধ্যে এমন ব্যাপক গণ-চেতনা, সাম্রাজ্যবাদী রাষ্ট্রশক্তির বিরুদ্ধে এহেন বলিষ্ঠ প্রতিবাদ ও প্রতিরোধ ইতিহাসে ইতিপূর্বে আর কখনও ঘটেনি। অবশ্য বঙ্গভঙ্গ-আন্দোলনের নেতৃত্ব বুদ্ধিজীবী মধ্যবিত্ত শ্রেণীর হাতেই আগাগোড়া গৃহীত ছিল এবং মুসলমান জনসাধারণ এই আন্দোলনে স্বতঃস্ফূর্ত অংশগ্রহণ করেনি। তথাপি দেশের চারিদিকে আন্দোলন অগ্নিশিখার মত ছড়িয়ে পড়ল। এই আন্দোলনই

রবীন্দ্রনাথকে জননেতায়, গণআন্দোলনের চারণকবিতে পরিণত করল। বঙ্গদর্শনে কবি লিখলেন, “আমরা প্রায় চাহি না, প্রতিকূলভার দ্বারাই আমাদের শক্তির উদ্বোধন হইবে।” সঙ্গীতবীণা পত্রিকায় কৃষ্ণকুমার মিত্র লিখলেন, “আমরা স্বদেশের কল্যাণের জন্ত মাতৃভূমির পবিত্র নাম স্মরণ করিয়া এই প্রতিজ্ঞা করিতেছি যে অতঃপর আমরা দেশজাত দ্রব্য পাইলে কোনো বিদেশীয় দ্রব্য ক্রয় করিব না।” রামেন্দ্রচন্দ্রের ত্রিবেদী বঙ্গলক্ষ্মীর ব্রতকথায় ঘোষণা করলেন, “মা লক্ষ্মী রূপা কর, কাঞ্চন দিয়ে কাঁচ নেব না, ঘরের থাকতে পরের নেব না। শাঁখা থাকতে চুড়ি পরব না, পরের দুয়ারে ভিক্ষা করব না। মোটা বসন অঙ্গে নেব।...মোটা অন্ন অক্ষয় হোক, মোটা বস্ত্র অক্ষয় হোক।” ৭ই অগস্ট টাউন হলের মহতী জনসভায় বিদেশী দ্রব্য-বর্জনের প্রস্তাব গৃহীত হল, দেশের সর্বত্র হাজার হাজার সভাসম্মেলনে এই প্রতিজ্ঞা ঘোষিত হল। স্বদেশী দ্রব্যের প্রতি দেশীয় শিল্পকলার প্রতি এই অমুরাগ তদানীন্তন বাঙালির আত্মপ্রতিষ্ঠাবোধের জলন্ত সাক্ষ্য। এই সাক্ষ্যকে স্বাক্ষরিত করলেন কান্তকবি রজনীকান্ত, কালীপ্রসন্ন কাব্যবিশারদ, মনোমোহন চক্রবর্তী এবং আরও শত শত গীতিকার^১। অখিনীকুমার দস্তের নেতৃত্বে এই আন্দোলন বরিশালে সর্বাপেক্ষা উগ্রমূর্তি ধারণ করল, সরকার কুরিশালকে নিষিদ্ধ জেলারূপে চিহ্নিত করলেন। অখিনীকুমার মুকুন্দদাস ও মনোমোহন চক্রবর্তীর গান দেশবাসীর কণ্ঠে কণ্ঠে ধ্বনিত হল। খ্যাত-অখ্যাত অসংখ্য কবিই সেদিন তাঁদের দৃষ্ট দেশপ্রেমকে সংগীতের রক্তরাগে পরিণত করে স্বদেশজননীর বেদীপীঠতলে উপহার দিয়েছিলেন। তথাপি আজ নিঃসন্দেহে বলা যায় সেই আন্দোলনের শ্রেষ্ঠ ঐর্ষ্য ছিল রবীন্দ্রনাথের দেশাত্মবোধক গানগুলি। আন্দোলনের প্রাত্যহিক তুচ্ছতা নিয়ে নয়, চিরায়ত উদ্দেশ্যকে অকম্প প্রদীপশিখার মত উর্ধ্বমুখী রেখে কবি বঙ্গভূমির নিত্যমহিমাকে গীতাক্রান্ত করেছিলেন। অসংখ্য গীতিকার স্বরকার রবীন্দ্রনাথের দেশপ্রেমাত্মক গানগুলির দ্বারাই অমুপ্রাণিত হয়েছিলেন। ১৬ অক্টোবর বঙ্গচ্ছেদ-দিবসে দেশবাসী রাধীবন্ধন ও অরক্ষন ব্রতের একমাত্র সংগীত ছিল ‘বাঙলার মাটি বাঙলার জল’ এবং ‘ওদের বাঁধন যতই শক্ত হবে’। আন্দোলনের পুরোধায় থেকেও এ গানের মধ্যে এমন একটি সত্যব্রত, মহিমা আছে যা স্বাধীনতাকে অতিক্রম করে যেতে পারে, বাঙালির চিরকালের জাতীয় সংগীত হওয়ার যোগ্যতা রাখে। রবীন্দ্রনাথের স্বদেশী সংগীতগুলির

শ্রেষ্ঠ এইখানেই নিহিত বলে মনে করি। অগ্গাণ্ড কবিদের গানে সাময়িকতার মূদ্রাচিহ্ন তীব্র ভাষায় অঙ্কিত হলেও রবীন্দ্রনাথ আন্দোলনের বঙ্গগর্ভ অগ্নি-কুণ্ডলিত মুহূর্তেও প্রত্যাহের ধূলিসমারোহ থেকে তাঁর গানকে রক্ষা করতে পেরেছিলেন। যে বঙ্গ রাষ্ট্রশক্তির ষড়যন্ত্রে বিখণ্ডিত হতে চলেছে, তার খণ্ডননিবারণের জন্ত কবি সেই বঙ্গমহিমাকে উদাত্তকণ্ঠে ছড়িয়ে দিলেন আকাশে-বাতাসে, যে বঙ্গ তার ফাল্গুনের আশ্রমজন্মের জ্বাণে, অজ্ঞানের শব্দ-বিকাশে, নদীতটে, খেহুচরা প্রান্তরে, বিহঙ্গকুজিত পল্লীবাটে, সন্ধ্যার প্রদীপ-শিখায় কবির মুগ্ধচিত্তে শাপ্ত মূর্তিতে বিরাজ করে। আন্দোলনের কোলাহলকে নিয়ে গেলেন এক নিভৃত রূপধানে, বিম্বল মাতৃস্ববে, স্বপ্নানুভূত মৃদাসক্তিতে, অহুরাগে কৈদে-কেলার আশ্রয় অভিজ্ঞতায়। কোথায় রইল মোটা কাপড়-পরার রজনাকান্তের প্রতিজ্ঞাগীত, মনোমোহনের কণ্ঠে কাঁচের চুড়ি ফেলে দেওয়ার জন্ত বঙ্গনারীর প্রতি কাতরপ্রার্থনা, কালীপ্রসন্নের গানে বরিশালের উপর শারীরিক আঘাতের জন্ত বিকৃত তিরস্কার! তার বদলে পেলাম বৈরাগীর একতারায় মমতার বাউল গান। দেশের সীমারেখা আর অন্ধচ্ছেদের সমস্তা নয়, কেবল ধূলি অঙ্গে মেখে মাতৃস্পর্শ লাভের কী ককণ অথচ হিরণ্ময় বাসনা! আর তারই অস্ত্রে একটিমাত্র পংক্তি, যেখানে সাময়িক আন্দোলনের প্রতিজ্ঞা একটি অবিচলিত বিশ্বাস নিয়ে,—সমবেত ঘোষণা নয়, একটি নিবিড় প্রত্যয়ে উদ্ভূত হয়েছে—‘আমি পরের ঘরে কিনব না আর ভূষণ বলে গলার ফাঁসি’। অসংখ্য লৌপ্তবর্ণণে বিক্ষুব্ধ নদীস্রোতের উপর ক্ষণস্থায়ী বিকোভ-বৃত্তগুলি যখন মিলিয়ে যায় আর চঞ্চল স্রোতের উপর চাঁদের প্রতিকৃতিটি স্থির অথচ ধরধর করে কাঁপে, তেমনি বঙ্গভঙ্গ-আন্দোলনের সমস্ত উত্তেজিত চিংকার, কণ্ঠনালির যন্ত্রনা, ক্রোধ-ভংগিনার মাঝখানে ধীরে ধীরে স্থিরপ্রশান্ত একটি চিরন্তনী বঙ্গের মূর্তি ধরধর করে কেঁপেছে যাকে কোনো রাজশক্তি কোনো চক্রান্ত কখনও বিখণ্ডিত করতে পারে না। সে মূর্তি একমাত্র রবীন্দ্রনাথের ‘আমার সোনার বাঙলা’, ‘ও আমার দেশের মাটি’, ‘বাঙলার মাটি বাঙলার জল’ প্রভৃতি গানগুলিতেই সম্ভব হয়েছে। এই গানগুলিতে স্বদেশভূমির গতানুগতিক পুরাণবিলাস নেই, ভৌগোলিক-মাহাত্ম্যে পুলকিত হওয়ার প্রেরণা নেই, এই গানগুলির কামনা যুক্তিকাষনিষ্ঠ ও মর্যাদাগ। পরবর্তী জীবনে এই ধরনের গান রবীন্দ্রনাথ আর একটিও রচনা করেননি। ‘আমি ভয় করব না ভয় করব না’—কত সহজ হয়ে আত্মশক্তির ভেজাফিতাকে

ধ্বনিত করেছেন কবি। ‘যদি তোর ভাবনা থাকে কিরে যা না’, ‘ছি ছি চোখের জলে ভেজাস নে আর মাটি’, ‘যদি তোর ডাক শুনে কেউ না আসে’, ‘তোর আপনজনে ছাড়বে তোরে’ প্রতিটি গানই একক কণ্ঠের, সমবেত ঘোষণার নয়। ‘একমনে তোর একতারাতে একটি যে তার সেইটি বাজা’—কবিজীবনের এই স্মৃতি রবীন্দ্রনাথের জাতীয় গানগুলির লক্ষণ। আপনাকে এককরূপে দেখেছেন বলেই সমস্ত জনবিক্ষোভের মাঝখানে সহিষ্ণুতার নীরব নিঃসঙ্গ আদর্শে দীক্ষা নিয়েছেন তিনি।

বঙ্গভঙ্গ-আন্দোলন থেকে অসহযোগ আন্দোলন পর্যন্তই রবীন্দ্রনাথ অধিক-মাত্রায় স্বদেশী সংগীত রচনা করেছেন এবং এই মধ্যবর্তী সময়ে বাঙলাদেশের বিভিন্ন স্থান থেকে যে অগণ্য জাতীয় সংগীতসংকলন প্রকাশিত হয়েছে তার প্রায় প্রত্যেকটিতেই রবীন্দ্রনাথের স্বদেশ-পর্যায়ের গান অন্তর্ভুক্ত হয়েছে। অথচ বঙ্গভঙ্গ-আন্দোলনের পর জাতীয় উত্তেজনা থেকে স্বয়ং কবি সরে এগে-ছিলেন, প্রকাশে আর জননায়কের ভূমিকা গ্রহণ করেননি। অসহযোগ আন্দোলনে গান্ধীজীর আবির্ভাব ঘটায় পর রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে গান্ধীজীর প্রত্যক্ষ সম্পর্ক স্থাপিত হয়েছে, গান্ধীজীকে দেশনায়কের সম্মান দিয়ে তাঁকে তিনিই মহাত্মা বলে প্রচার করেছেন, কিন্তু স্বয়ং অসহযোগ আন্দোলনকে অনেক দিক থেকে সমর্থন করতে পারেননি। দেশের প্রতি, স্বাধীনতার প্রতি, আন্দোলনের প্রতি তাঁর ঔদাসীণ্য ঘটেনি—তার গতিপ্রকৃতির প্রতি যথাসম্ভব সতর্ক দৃষ্টি রেখেছেন, বিপ্লবণী দৃষ্টিতে বিচার করেছেন, আন্দোলনের বিকৃতিনিবারণের চেষ্টা করেছেন, পথভ্রষ্টতার আশঙ্কায় সতর্ক করেছেন, কিন্তু বঙ্গভঙ্গ-আন্দোলনের সময়কালীন প্রত্যক্ষ নেতৃত্ব আর কবির পক্ষে সম্ভব হয়নি। তাঁর নিভৃত জীবনদেবতার নেপথ্য-নির্দেশে কবিজীবন নিয়ন্ত্রিত হয়েছে কোলাহল থেকে নৈঃসঙ্গ্যে, বিক্ষোভ থেকে নৈভূত্যে, বিশ্বলোকের অসীম প্রাক্ণে।

বাঙলা স্বদেশভাবাত্মক সংগীতের সামগ্রিক তালিকায় রবীন্দ্রনাথের স্বদেশী গানগুলির পর্যালোচনা করলে দেখি তার কয়েকটি সাধারণভাবে বাঙলার গোন্দর্ঘ, তার স্বরগীততা, মহনীয়তার উপর প্রতিষ্ঠিত। তাঁর গানের স্বর হয়ত সর্বত্র বলিষ্ঠ নয়, কিন্তু পূর্বেই বলা হয়েছে, দেশপ্রেমের একক আদর্শে সেগুলি অল্পপ্রাণিত, সমবেত উত্তেজনায় উদ্দীপিত নয়। রামানন্দ চট্টোপাধ্যায় রবীন্দ্রনাথের তৎকালীন স্বদেশী গানগুলি সম্পর্কে যথার্থই বলেছিলেন—

His patriotic songs are characteristic—some of them enthrone the Motherland as the Adored in the shrines of our souls, some sound as a clarion call to our dropping spirits, filling us with hope and the will to do and dare and suffer.

৪

আজ ইতিহাসের পূর্বপৃষ্ঠাগুলি এলোমেলো নাড়াচাড়া করতে গিয়ে রবীন্দ্রনাথের দেশাত্মবোধক গানগুলি সম্পর্কে কিছু বিপরীত প্রতিক্রিয়ার তথ্য চোখে পড়ে। কবির বিখ্যাত ‘অগ্নি ভুবন মনোমোহিনী’ কল্পনার যুগে লেখা। এই গানে কবির আর্ধ দৃষ্টি দেশপ্রেমের সাময়িক আন্দোলনের উর্ধ্বে গিয়ে সনাতন ভারতবর্ষকে ধ্যানমূর্তির রূপকল্পে অঙ্কিত করেছে। বহুকাল পূর্বে কবি ‘কেন চেয়ে আছ গো মা মুখপানে’ গানটিতে লিখেছিলেন—

এরা তোমায় কিছু দেবে না দেবে না—মিথ্যা কহে শুধু কত কী ভানে।
তুমি তো দিতেছ মা যা আছে তোমারই—স্বর্ণশস্ত্র তব, জাহ্নবীবাহি,
জ্ঞানধর্ম কত পুণ্যকাহিনী।

এরা কী দেবে তোরে—কিছু না কিছু না। মিথ্যা কবে শুধু হীনপরাণে।

এই গানটির কিছু শব্দধ্বনি ‘অগ্নি ভুবন মনোমোহিনী’ গানটিতে পাওয়া যায়। কল্পনার যুগে কবি প্রাচীন তপোমহিমাপূত সৌন্দর্যচর্চিত ভারতবর্ষের স্বপ্নলোকে মানসভ্রমণ করছিলেন। তারই ফলে সমগ্র ভারতের এই গরীবসী জননীমূর্তিটি তাঁর রূপকল্পনার ধরা দিবেছিল। সংস্কৃত উচ্চারণের গাভীরে ও উচ্চাবচতাব, তৎসম শব্দের ধ্বনিস্পন্দে, মাতৃমহিমার মহেশ্বর্ষে এই গানটি আন্দোলনের সীমা ছাড়িয়ে একটি মস্তের ওদাস্য লাভ করেছে। এই গানটি সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ উত্তরকালে এর উদ্ভবকালীন একটি ক্ষুদ্র ইতিহাসও বিবৃত করেছিলেন—

“একদিন আমার পরলোকগত বন্ধু হেমচন্দ্র মল্লিক বিপিন পাল মহাশয়কে সঙ্গে করে একটি অহুরোধ নিয়ে আমার কাছে এসেছিলেন। তাঁদের কথা ছিল এই যে, বিশেষভাবে দুর্গামূর্তির সঙ্গে মাতৃভূমির দেবীরূপ মিশিয়ে দিয়ে তাঁরা শারদীয়া পূজার অহুষ্ঠানকে নূতনভাবে দেশে প্রবর্তিত করতে চান, তার উপযুক্ত ভক্তি ও উদ্দীপনামিশ্রিত স্তবের গান রচনা করবার জন্তে আমার প্রতি তাঁদের ছিল বিশেষ অহুরোধ। আমি অস্বীকার করে বলেছিলুম, এ ভক্তি

আমার আন্তরিক হতে পারে না, সুতরাং এতে আমার অপরাধের কারণ ঘটবে। বিষয়টা যদি কেবল সাহিত্যক্ষেত্রের অধিকারগত হতো তাহলে আমার ধর্মবিশ্বাস যাই হোক আমার পক্ষে তাতে সঙ্কোচের কারণ থাকত না। কিন্তু ভক্তির ক্ষেত্রে পূজার ক্ষেত্রে অনধিকারপ্রবেশ গহনীয়। আমার বন্ধুরা সজ্জ হননি। আমি রচনা করেছিলুম ‘ভুবনমনোমোহিনী’। এ গান পূজা-মণ্ডপের যোগ্য নয় সে কথা বলা বাহুল্য। অপরপক্ষে একথাও স্বীকার করতে হবে যে এ গান সর্বজনীন ভারতরাষ্ট্রগভায় গাবার উপযুক্ত নয় কেন না এ কবিতাটি একান্তভাবে হিন্দুসংস্কৃতি আশ্রয় করে রচিত। অহিন্দুর এটা সুপ্রসিদ্ধিভাবে মর্মগম্য হবে না।”২

কল্পনার অন্তর্গত ‘অগ্নি ভুবনমনোমোহিনী’ (১৩০৩) গানটির এই সীমাবদ্ধতা সম্পর্কে স্বয়ং কবি সচেতন ছিলেন। কিন্তু রচনা ও প্রচারের সমকালে গানটি কোনরূপ বিরোধিতার সম্মুখীন হয়নি। অথচ তার বেশ কিছুকাল পরে দেশ-বাপী ক্রমবর্ধমান রবীন্দ্রবিরোধিতার একটি অল্পজ্ঞান অধ্যায়ে গানটির প্রতি বিদ্বিষ্ট সমালোচনা প্রসিদ্ধ হয়েছিল। ১৩২২ সালে ‘সাহিত্য’ পত্রে অমরেন্দ্রনাথ রায় ‘সাহিত্যে কুচি ও নীতি’ নামক একটি প্রবন্ধে লেখেন—

“দেশমাতার রূপ বর্ণনা করিতে যাইয়াও কবি নিজের বিকৃত কুচি ঢাকিতে পারেন নাই। বলিতেছেন—অগ্নি ভুবনমনোমোহিনী। জননীর রূপের কথা কি এমন করিয়া বলিতে আছে?”

সাহিত্য পত্রিকার যথানিয়মিত রবীন্দ্রবিরোধিতা, রবীন্দ্রনাথের কবিতার ছিত্রাশ্বেষপ্রবৃত্তি ও অহেতুক বিদ্বিষ্টতা-ব্যতীত এই সমালোচনার অন্য কোনো উদ্দেশ্য ছিল না। সাহিত্য পত্রিকায় প্রকাশিত মন্তব্যের প্রতিবাদ প্রকাশিত হয় প্রবর্তক পাক্ষিক পত্রিকার প্রথম বর্ষ ২০ সংখ্যায় (পৃ ৩১২)। প্রবর্তকে লেখা হয়—

“হরি! হরি! যারে দেখতে নারি তার চলন বাঁকা। রবীন্দ্রনাথের বিকৃতকুচির পরিচয় প্রদান করিতে গিয়া সমালোচক মহাশয়ের হৃদয় যে নিতান্তই শুষ্ক ও অগভীর তাহাই প্রকাশ পাইয়াছে। মা যে আমার সত্যই ভুবনমোহিনী! একথা যে তব্ধে লেখা আছে। একি রবীন্দ্রনাথের কথা? উপরন্তু মাতৃমুখে সিদ্ধ রামপ্রসাদ কী বলিয়াছেন শোন—

কে রে ঐ মনোমোহিনী

একি চিত্তছলনা দৈত্যদলনা ললনা নলিনী বিড়ম্বিনী।

...জানি না। অমরেন্দ্রবাবু ঐ ভুবনমনোমোহিনীর মধ্যে কী ছনীতির সন্ধান পাইলেন—অবশ্যই মহাকৌল মাতৃসাধক রামপ্রসাদের অপেক্ষা সমালোচক মহাশয় মাতৃমহিমা কমই বুঝেন।”

প্রবর্তকের এই মন্তব্য সাহিত্য পত্রের নিকট প্রীতিপ্রদ হয়নি, তাই অর্ঘ্য নামক একটি পত্রিকা সমালোচনাশ্রেণী সাহিত্য-সম্পাদক হরেশচন্দ্র সমাজপতি প্রবর্তক পত্রিকার প্রতি তীব্র কটাক্ষ করেন এবং অর্ঘ্য পত্রিকাতে তারও একটি প্রতিবাদ প্রকাশিত হয়। প্রবর্তক পার্শ্বিক পত্রের প্রথম বর্ষ ২৪ সংখ্যায় ‘বিশ্ববিমোহিনী বঙ্গভূমি’ এই নামে পুনরায় একটি সূচিস্থিত সম্পাদকীয়ের মধ্যে ‘অগ্নি ভুবনমনোমোহিনী’-র বিমল সৌন্দর্যের প্রতি সপ্রভ সমর্থন জ্ঞাপন করা হয় এবং রবীন্দ্রবিরোধী বিবেচনাপ্রসূত সমালোচনার জগ্ন গভীর দুঃখ প্রকাশ করা হয়। অর্ঘ্য-সম্পাদক মন্তব্য করেছিলেন—“জগন্মাতাকে যদিও বা ভুবনমনোমোহিনী বলা যায় দেশমাতাকে কিছুতেই তাহা বলা যায় না।” প্রবর্তকের সম্পাদকীয় মন্তব্যের ক্রিয়দংশ এখানে উদ্ধার করছি—

“[অর্ঘ্য-সম্পাদক] একথা স্পষ্টাক্ষরে বলিয়াছেন যাহারা রবীন্দ্রনাথের নাম শুনিয়া অজ্ঞান হয় তাহাদের মস্তিষ্ক বলিয়া জিনিস তো নাই। তা আমরা রবীন্দ্রনাথের নাম শুনিয়া অজ্ঞান হই আর না হই—ইহাই সম্পাদক মহাশয়ের ধারণা। কিন্তু তিনি যে উদাহরণ দিয়াছেন উহা বক্ষিমচন্দ্রের দেবী চৌধুরাণী হইতে উদ্ধৃত—‘ব্রজেশ্বরের প্রেমের উত্তরে রঙ্গরাজ বলিল, আমাদের মা ভগবতীর তুলা’। এই কথার উপর টিপ্পনী কাটিয়া অর্ঘ্য-সম্পাদক বলেন, কৈ রঙ্গরাজ এখানে ব্রজেশ্বরের কথার উত্তরে বলিতে পারিল না, ‘মা আমার ভুবন-মনোমোহিনী।’

এক্ষণে এই অনাড়ি লেখক যদি দেখাইতে পারে যে বক্ষিমচন্দ্র স্বয়ং জগন্মাতাকে নয়, বঙ্গভূমিকে দেশমাতৃকাকে বিশ্ববিমোহিনী বলিয়াছেন তবেই রক্ষা, তখন লেখককে যে সকল মধুর সম্ভাষণে সম্ভাষিত করিয়াছেন তাহা কোন পক্ষে প্রযুক্ত্য তাহার বিচারের ভার পাঠকদের উপর।

কমলাকান্ত আপিঙ চড়াইয়া সপ্তমী পূজার দিন প্রতিমাদর্শনে বাহির হইলেন—স্বয়ং প্রীতিমার মধ্যে দেশ-মাতৃকার সন্ধান পাইয়া তিনি স্তব করিতে আরম্ভ করিলেন। এই স্তবের মধ্যেই তিনি বলিয়াছেন—

‘দিগ্ভুজা, নানাগ্রহরণপ্রহারিণী শক্রমর্দিনী, বীরেন্দ্রপৃষ্ঠবিহারিণী, দক্ষিণে সন্নী ভাগ্যরূপিণী, বামে বাণী বিজ্ঞাবিজ্ঞান-মূর্তিময়ী, সঙ্গে বলরূপী কার্তিকের,

কার্যসিদ্ধিরূপী গণেশ, আমি' সেই কালশ্রোতামধ্যে দেখিলাম এই স্ববর্ণময় বঙ্গপ্রতিমা ।'

ইহার উপর তো আর কথা নাই—তারপর ভক্তিগদগদচিত্তে বলিতেছেন—

'তুমি এই অনন্ত জলমণ্ডল ত্যাগ করিয়া এই বিশ্ববিমোহিনী মূর্তি একবার জগৎসমীপে প্রকাশ কর ।'

একণে জিজ্ঞাসা করি ভুবনমনোমোহিনী আর বিশ্ববিমোহিনীর মধ্যে পার্থক্য আছে নাকি ?

এই সকল অসার আলোচনায় প্রবর্তকের পৃষ্ঠা পূর্ণ করিতে আমরা বেদন, অশ্রুভব করি, কিন্তু বাধ্য হইয়া এইটুকু লিখিতে হইল ।"

অতঃপর ভারতী ১৩২২ পৌষ সংখ্যায় এই বিষয়ে একটি ক্ষুদ্র সম্পাদকীয় প্রবন্ধে লিখিত হয়—

"রূপ বলতে কি শুধু কটাক্ষচঞ্চলা যৌবনপ্রধানা ষোড়শীর মাংসস্বকের রূপই বুঝায় ? মাতৃস্বের কি পবিত্ররূপ নেই ? সে রূপ কি ভুবনমনোমোহন হতে পারে না ? তাছাড়া প্রত্যেক হিন্দু যাকে দেশমাতৃকার চেয়ে অনেক বড় মনে করে থাকেন, সেই জগন্মাতাকে ষোড়শী ভুবনেশ্বরীরূপে পূজা করবার পদ্ধতি এদেশের সাধকরা কি প্রতিষ্ঠা করে যাননি ? কবির দেখা মাতৃস্বের যে রূপের মধ্যে পরতে পরতে পবিত্রতা ফুটে উঠেছে, যে মাতৃস্বের বন্দনায় দেশবাসীর হৃদয় ভক্তিপ্রদায় প্রণত হয়েছে, তার মধ্যে যিনি কুৎসিত ইঙ্গিতের আরোপ করতে এতটুকু লজ্জিত হন না, বঙ্কিমের ভাষায় তাকে বলতে হয়, 'কবি এখানে অলীল নয়, এখানে পাঠকের হৃদয় নরক ।'

কেবল রবীন্দ্রনাথই যে দেশজননীকে ভুবনমনোমোহিনী বলেছেন তা নয়। আধুনিক কবি ষিজেন্দ্রলাল নিচের লাইনটি লেখবার সময় কিছুমাত্র সংকোচের ভাব মনে আনেননি—

জয় মা জগন্মোহিনী জগজ্জননী ভারতবর্ষ।

অন্ততঃ তিনি দেশজননীর মনোমোহন রূপ দেখতে একটু লজ্জাবোধ করেননি। কারণ এর মধ্যে লজ্জার কিছুই নেই। তারপর আমাদের প্রাচীন সাধককবিদেরও সকলেই জননীকে এইভাবেই বন্দনা করেছেন। যথা রামপ্রসাদী গানে

তাই কালোরূপ ভালবাসি
 শ্রামা জগমনোমোহিনী এলোকেশী ।
 কেলে মা মোর বিরাজে পূর্ণিমার শশী ।
 সাধক কমলাকান্তের শ্রামাসংগীতেও ঐ একই কথা শুনি—
 কালী জগমনোমোহিনী মুক্তকেশী
 মাঘের বদনশশী মধুর হাসি
 সূধা করে রাশি রাশি ।

বঙ্কিমচন্দ্র দুর্গা তারা ও অধিকা প্রভৃতি নানা নামে জগন্মাতাকে সম্বোধন করে, সেই সকল রূপের মধ্যেই দেশমাতৃকার রূপ দেখেছিলেন। ধর্মসাধকের হৃদয়ে শ্রামার যে আসন, স্বদেশসাধকের কাছেও জগন্মাতার সেই আসন। দুজনেই প্রাণের আবেগে বিভোর হয়ে বলেছেন, আমার মাঘের রূপে ভুবন আলো। এমন স্বর্গের আলোয় যে মনের কালো যায় না, সে মন অতি ভয়ংকর কুৎসিত মন বলতেই হবে।”

‘অযি ভুবনমনোমোহিনী’ গান রচনার দুই দশক পরে এই গানটি সম্পর্কে রবীন্দ্রবিরোধী সমালোচনায় যে বিকৃত অপব্যাখ্যা ঘটেছিল তার উদাহরণ শুধু এই কথাই প্রমাণ করে, দেশাত্মবোধক সংগীতরচনা রবীন্দ্রনাথ প্রচলিত রীতিকে কতখানি উল্লঙ্ঘন করেছিলেন। তাঁর ‘জনগণমনঅধিনায়ক জয় হে’ অধুনা ভারতবর্ষের জাতীয় সংগীত, কিন্তু সেই গানখানিও একদিন তীব্র বিদ্বেষপরায়ণ সমালোচনার সম্মুখীন হয়েছিল। এই গানের ‘ভারতভাগ্যবিধাতা’ শব্দের উদ্দিষ্ট সত্রাট পঞ্চম জর্জ এইরূপ অভিযোগ শুনে হয়েছিল ভারতবর্ষের সেই একমাত্র ব্যক্তিকে, যিনি ব্রিটিশ রাজশক্তির চরমতম বর্বরতায় ঘৃণাভরে নাইট উপাধি একদিন পরিত্যাগ করেছিলেন। সেই বিবাদ-বিতর্কের ইতিহাস রবীন্দ্রজীবনীর চতুর্থ খণ্ড সংযোজনীতে এবং অধ্যাপক প্রবোধচন্দ্র সেনের ‘ভারতবর্ষের জাতীয় সংগীত’ পুস্তিকা সংকলিত আছে।

৫

জাতীয় আন্দোলনের সঙ্গে সংযুক্ত থাকার কালে লিখিত ও প্রকাশিত গানগুলির মধ্যে ‘আজি বাঙলা দেশের হৃদয় হতে কখন আপনি’ এবং ‘সার্থক জনম আমার জন্মেছি এই দেশে’ গান দুটি বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। প্রথম গানটি স্বসম্পাদিত ভাণ্ডার পত্রের ১৩১২ ভাদ্র-আশ্বিন সংখ্যায় এবং দ্বিতীয়

গানটি 'বাউল' (১২০৫) নামক ক্ষুদ্র গীতসংকলনে প্রকাশিত হয়। 'আজি বাউলদেশের হৃদয় হতে' গানখানি 'আমার সোনার বাউলার'ই সমসাময়িক, একই মাতৃভূমিগত চিন্তের স্বর্ণলব্ধি। 'অগ্নি ভুবনমনোমোহিনী' গান রচনার ইতিহাসগ্রন্থে আমরা জেনেছি যে দশভুজার সঙ্গে দেশমাতৃকাকে মিলিয়ে দিয়ে শারদীয়-প্রতিমার নূতন বোধনউৎসব উপলক্ষে কবিকে একটি গান রচনার অনুরোধ জানানো হয়েছিল। ধর্মের দিক থেকে কবি সেই প্রস্তাব গ্রহণ করতে পারেননি, লিখেছিলেন 'অগ্নি ভুবনমনোমোহিনী।' কিন্তু বঙ্গভঙ্গ-আন্দোলন উপলক্ষে দেশমাতৃকার মূর্তিগ্রাহ্য রূপকল্পকে কবি আর অবহেলা করতে পারেননি, বিমূর্ত বিশ্বাসের কবিকেও অন্তত একবার স্বদেশচেতনার কাছে পৌত্তলিক হতে হল। রামেন্দ্রসুন্দর যে বঙ্গলক্ষ্মীর ব্রতকথা প্রচলিত করলেন, সেখানেও পৌরাণিক লক্ষ্মীমূর্তির সঙ্গে মাতৃভূমির একাত্মাভবন ঘটল। রবীন্দ্রনাথ তাঁর স্বদেশভূমক গানে দেশকে জননীরূপে দেখেছেন, মাতৃমূর্তির মানবিক বর্ণনা সেক্ষেত্রে পৌত্তলিক বলে মনে হয় না। কিন্তু এই একটিমাত্র গানে কবি মাতৃমূর্তির যে ঐশ্বর্যময়ী প্রতিমাখানি নির্মাণ করেছেন, অন্তত সাহিত্যের দিক থেকে তার তুলনা নেই। কোনো শাস্ত্রীয় বর্ণনার সাহায্যে কবি রূপপ্রতিমা গড়ে তোলেননি। বঙ্গভূমির হৃদয়-নিঃসৃত এই দেবীরূপখানি বঙ্গবাসীর গভীর স্বদেশাত্মরাগের মুক্তিকা ও অহুরাগের নয়ন-সলিলে নির্মিত, কবির সৌন্দর্যচেতনার তুলিকায় এই প্রতিমার মুখশ্রী অঙ্কিত হয়েছে। এই স্ববর্ণময়ী বঙ্গপ্রতিমা বিদুজ্ঞা, দক্ষিণ হস্তে তাঁর গ্রহরণ, বামহস্তে বরাভয়, দুই নয়নে স্নেহবৎসলতা, ললাটনেত্রে অরাতিনিঃস্বদন অগ্নিতেজ, বজ্রসম্ভব মেঘপুঞ্জ তাঁরই আল্লায়িত কেশদাম, যৌত্রাংগক অঞ্চল নীলাশ্বর-প্রান্তে বিতস্ত করে এই মা স্ববর্ণদেউলের মুক্তধারে এসে দাঁড়িয়েছেন। কী গর্বে-গৌরবে বঙ্গবাসীর এই গরীয়সী চিত্রপ্রতিমাটিকে কবি অপরূপ হয়ে স্থাপিত করেছেন। সমগ্র বঙ্গভঙ্গ-আন্দোলনের গীতসংখ্যার মধ্যে বোধ হয় এই একটি গান রচনা করলেই রবীন্দ্রনাথ স্মরণীয় হয়ে থাকতেন।

'সার্বক জনম আমার' অল্প ধরনের গান। এ গান মাতৃবন্দনা বা জননীস্তব নয়, দেশের প্রতি গভীরনিবিড় অশ্রুসিক্ত ভালোবাসার এই-অয়ের প্রতি কৃতজ্ঞতার গান। এই বঙ্গভূমির পল্লীনিতৃত ছায়াঙ্ককার স্নেহকুঞ্জে, অগন্ধ-ব্যাঙ্কল অরণ্যকান্তারে, চন্দ্রকরোজ্জ্বল নভোতটে কবি তাঁর ভালবাসাকে ধূপ-সৌরভের মত ধীরে ধীরে ছড়িয়ে দিয়েছেন। এমন মুহূর্ত আসে আমাদের

জীবনে যে মুহূর্তে মনে হয় যুক্তিকাকে হৃহাতে আলিঙ্গন করি, আপনাকে বিগলিত করে এই বাঙলার নদীতীরে মিশে যাই, ধূলি হয়ে ছড়িয়ে পড়ি ; মনে হয় এই-জন্মের মত পুণ্যায়ু নশ্বর আশ্রয় অপ্রত্যাশিত নরজন্ম ইহলোকে আর কেউ কোনদিন যেন পায়নি। সেই ক্ষণজন্ম আবেগকে একটি গানের দূরপ্রসারী, কম্পমান, ব্যাধাকাতর, প্রকাশব্যগ্র স্বরে সঞ্চার করে দেওয়ার—সেই অল্পভূতিকে অপরের চিত্তে অল্পরূপভাবে অল্পপ্রবিত্তে করিয়ে দেওয়ার সার্থক সংগীত ‘সার্থক জনম আমার জন্মেছি এই দেশে।’

স্বদেশ-পর্ধ্যায়ের অন্তর্ভুক্ত অত্রাণ্ড গানের মধ্যে ‘আমরা সবাই রাজা আমাদের এই রাজার রাজত্বে’ রাজা নাটকের (১৩১৭ পৌষ) গান। ঠাকুরদার কর্তৃ গীত এই গানে বলা হয়েছে যে, সার্থক নরপতি তাঁর প্রজাদের প্রতি গণ-তান্ত্রিক অধিকারদানে কার্পণ্য করেন না। প্রায়শ্চিত্ত নাটকে (১৩১৬) ধনঞ্জয় বৈরাগীর ‘রইল বলে রাখলে কারে’ গানটিকেও কবি স্বদেশ-পর্ধ্যায়ের অন্তর্গত করেছেন। উক্ত প্রজাপীড়ক প্রতাপাদিত্যের মুখের উপর অমোঘ দণ্ডদাতা ইতিহাসবিধাতার চরমদণ্ডের নির্দেশ স্মরণ করিয়ে ধনঞ্জয় এই গান গেয়েছিলেন। ১৯৩১ সালে কলকাতায় রবীন্দ্রনাথের উদ্বোধে ও বিশ্বভারতীর প্রযোজনায় নবীন গীতিনাট্যের অভিনয় ও আপানি জুজুংস প্রদর্শনী অহুষ্ঠিত হয়। সেই শারীরিক স্বাস্থ্যবিজ্ঞার প্রতি উৎসাহাধিক্যেই ‘সংকোচের বিহীনতা নিজেই অপমান’ গানটি কবি ব্যবহার করেছিলেন। ‘নাই নাই ভয় হবে হবে জয় খুলে যাবে এই দ্বার’ গানখানি সাধারণভাবে উদ্দীপনার—কোনো বিশেষ উদ্দেশ্যে সীমাবদ্ধ নয়। এই গানের প্রেরণায় স্বাধীনতা-আন্দোলনের কোনো স্পর্শই ছিল না। ১৮ সেপ্টেম্বর ১৯২৬ মিউনিকে এই গানটি কবি রচনা করেন। ‘হে মোর চিত্ত পুণ্যভীর্থে গীতাঞ্জলি পর্বের গান, ১৮ আষাঢ় ১৩১৭ তারিখে রচিত। ‘জনগণমনঅধিনায়ক’ গানটির রচনাকালও ১৩১৮ সালের কাছাকাছি। ১৩২৪ সালের ২৬ জ্যৈষ্ঠ ‘দেশ দেশ নন্দিত করি মন্দিত তব ভেরী’, এবং ‘মাতৃমন্দির-পুণ্য অঙ্গন’ গানটি আচার্য জগদীশচন্দ্রের জন্মদিন ও বসু-বিজ্ঞান-মন্দিরের উদ্বোধন উপলক্ষে একটি পুরাতন গান অবলম্বনে ১৪ অগ্রহায়ণ ১৩২৪ তারিখে রচিত হয়। ‘চলো যাই চলো যাই’ এবং ‘শুভ কর্মপথে ধর নির্ভর গান’ গান দুটি কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের প্রতিষ্ঠাদিবস উপলক্ষে সমরোপযোগী গীতরচনার অল্পরোধে লিখে দিয়েছিলেন—রচনাকাল ২৭ জ্যৈষ্ঠ ১৯৩৮।

মোটামুটি স্বদেশ-পর্ধ্যায়ে পরিচিত রবীন্দ্রনাথের দেশাত্মবোধক সংগীতবিষয়ে

রচনাকালীন জ্ঞাতব্য তথ্যাদি পেশ করা হল। সামগ্রিকভাবে রবীন্দ্রনাথের দেশাত্মবোধক কাব্যসংগীতগুলির পর্যালোচনা করলে আমরা এই সিদ্ধান্তে আসি—

প্রথমত, রবীন্দ্রনাথ স্বদেশী-আন্দোলনের সঙ্গে বঙ্গভঙ্গ-আন্দোলনের কাল পর্যন্ত ঘনিষ্ঠভাবে যুক্ত ছিলেন। তারপর ধীরে ধীরে আন্দোলনের প্রত্যক্ষ কর্মকাণ্ড থেকে আপনাকে বিচ্ছিন্ন করে আনেন এবং নিরপেক্ষ দর্শকের মত ভারতবর্ষের রাষ্ট্রনৈতিক ইতিহাসের ভাষ্যরচনা করে চলেন শেষ জীবন পর্যন্ত। স্বদেশের প্রতি, স্বদেশবাসীর প্রতি, মাতৃভূমির স্বাধীনতা ও গণমুক্তির প্রতি একান্ত অম্লরক্ত থেকেই কবি আমাদের রাজনৈতিক বিক্ষোভের ক্রটিবিচ্যুতির সমালোচনা করেছেন, দেশনায়কদের কার্যাবলীর বিচারবিশ্লেষণ করেছেন, সত্যসঙ্ঘ দৃষ্টিতে ভবিষ্যৎ ইতিহাসের গতিপথ নির্ণয় করেছেন। কিন্তু আন্দোলনের পক্ষপুটে না থাকার জন্য তেমন করে আর স্বদেশী গান সৃষ্টি করতে পারেননি, অথবা করেননি।

দ্বিতীয়ত, জীবনের পরবর্তী অধ্যায়ে নানা সময়ে রচিত তাঁর বহুগান স্বদেশী আন্দোলনের প্রেরণারূপে ব্যবহৃত হয়েছে। কিন্তু সেগুলি সাধারণভাবে জাতীয় জাগরণের গান, প্রগতির গান—দুঃসহ পরাধীনতার বিরুদ্ধে সংগ্রামী আন্দোলনের প্রেরণা থেকে উৎসারিত নয়।

তৃতীয়ত, তাঁর অধিকাংশ দেশাত্মবোধক গানে কবি লোকাযত সুর ব্যবহার করেছেন। বঙ্গভঙ্গ-আন্দোলনের কিছুকাল পূর্ব থেকেই বাউল লোকগীত, বিশেষ করে বাউল-ভাটিয়ালি-সারি গানের সুর তাঁকে আকৃষ্ট করেছিল। তৎকালীন শ্রেষ্ঠ দেশাত্মবোধক গানগুলি এই সব লোকগীতের সুরেই জনগণহৃদয় আন্তরিকভাবে স্পর্শ করেছিল। যে সব গানে তিনি ক্লাসিকাল রাগরাগিণী ব্যবহার করেছেন সেগুলি তত জনপ্রিয় হতে পারেনি। যেমন, আনন্দধরনি জাগাও গগনে (হাধীর), আজি এ ভারত লজ্জিত হে (ভূপালী), এ ভারতে রাখো নিত্য প্রভু তব শুভ আশীর্বাদ (সুরট) ইত্যাদি।

চতুর্থত, রবীন্দ্রনাথের স্বদেশচেতনার সঙ্গে ধর্মবোধ মহত্ব এবং ঈশ্বর-চেতনার অঙ্গাদ্বী যোগ আছে। ইতিহাসবিধাতার এক অমোঘ সত্যের বিধানই আমাদের আত্মকর্তৃত্ব অর্জন সম্ভব হবে, মহত্বত্বধাতী বর্বর প্রভুর ত্রাসস্থ চিরস্থায়ী হতে পারে না—একথা তিনি বিশ্বাস করতেন। তাই ‘বিধির বাধন

কাটবে তুমি এমনি শক্তিমান’—ইংরাজ শাসনের ঔদ্ধত্যের প্রতি তাঁর এই জিজ্ঞাসা। একথা তিনি বিশ্বাস করতেন—

শাসনে যতই ঘেরো আছে বল দুর্বলেরও,

হও না যতই বড় আছেন ভগবান।

তাই অপশাসনের বোঝা ভারি হলে তার ভাগ্যের তরী আপনি ডুববে, এই ছিল কবির প্রত্যয়। গণআন্দোলনের সংগ্রামশক্তিকে তিনি অবহেলা করেননি, কিন্তু সর্বোপরি এই দার্শনিক প্রত্যয়ের জন্তই কবি প্রত্যক্ষভাবে আন্দোলনে জড়িত থাকতে পারেননি। ‘আমি ভয় করব না ভয় করব না’ গানে স্বাধীনতাকামী দেশবাসীর নির্ভীকতার এই প্রেরণা তিনি নির্দেশ করেছেন— ‘ধর্ম আমার মাথায় রেখে চলব সিধে রাস্তা দেখে’। ‘দেশ দেশ নন্দিত করি মন্দিত তব ভেরী’ গানে ‘জাগ্রত ভগবানে’র প্রতি প্রার্থনাই কবির ধ্রুবপদ। তাই ‘জনগণমনঅধিনায়ক’ গানে যে ভারতভাগ্যবিধাতার জয়ঘোষণা করা হয়েছে তিনি ব্রহ্ম।^{১৩} অধ্যাপক প্রবোধচন্দ্র সেন লিখেছেন—

“মানবের ভাগ্যবিধাতা বিশ্বেশ্বর বা ত্রিলোকনাথ বা ব্রহ্মই এই গানে ভারতবিধাতা বলে বর্ণিত ও বন্দিত হযেছেন।...রবীন্দ্রনাথের স্বদেশপ্রেমীতি যে ধর্মনিরপেক্ষ নয়, একথা সুবিদিত”।^{১৪}

‘আমাদের যাত্রা হল শুক’ গানে যে কর্ণধারকে প্রশংসা জানানো হয়েছে তিনিও ঈশ্বর।

এই কারণেই মডার্ন রিভিউ পত্রিকায় ১৯১২ ফেব্রুয়ারি সংখ্যায় সম্পাদক মহাশয় মন্তব্য করেছিলেন—

...his politics and his spiritual ministrations merge in each other.

রবীন্দ্রনাথের সপ্ততিতম জন্মোৎসবউপলক্ষে প্রকাশিত জয়ন্তী-উৎসর্গ গ্রন্থে রামানন্দ চট্টোপাধ্যায় কবির দেশাত্মবোধক গানগুলির যে পর্যালোচনা করেছিলেন, তার প্রাসঙ্গিক অংশ উদ্ধার করে রবীন্দ্রনাথের স্বদেশ-পর্যায়ের গানগুলির আলোচনায় বিরতি টানা যেতে পারে—

“তাঁহার রচিত স্বদেশপ্রেমীতি ও স্বদেশভক্তিবিশয়ক গানগুলি অতীব প্রাণ-স্পর্শী। ভারতবর্ষের ইতিহাস এরূপ যে, আমাদের জাতীয় সংগীতে বীররসের সঞ্চার করিতে হইলেই ভারতবাসী কোন না কোন সম্প্রদায়ের বিরুদ্ধে সাক্ষাৎ বা পরোক্ষভাবে মনকে উত্তেজিত না করিয়া বীরত্বব্যঞ্জক গান রচনা করা

কঠিন। কিন্তু এরূপ গান সমগ্র জাতির পক্ষে কল্যাণকর এবং সকল সম্প্রদায়ের পক্ষে প্রীতিকর ও উৎসাহবর্ধক হইতে পারে না। তদ্বারা সম্প্রদায়-বিশেষ দ্বণিক উদ্ভেজনা, উৎসাহ ও তৃপ্তি লাভ করিলেও তাহা জাতিগঠনের অল্পকূল হইতে পারে না। এই প্রকারের বীররসাত্মক গান রবীন্দ্রনাথ রচনা করেন নাই ভালই করিয়াছেন। কিন্তু তা বলিয়া বীরত্বস্বাক্ষরী কোন গানই যে তিনি রচনা করেন নাই, এমন নয়। সাহস, নির্ভীকতা, অপরের জগৎ আত্মোৎসর্গ, স্বদেশবাসীর ও অপর মানবের অন্তর্নিহিত মহত্বের বিকাশে ও প্রকাশে অটল বিশ্বাস বীরত্বের প্রধান উপাদান। এই সব উপাদান তাঁহার স্বদেশী গানগুলিতে, কথা ও কাহিনীতে, নৈবেদ্যে ও অস্ত্র রচনায় প্রচুর পরিমাণে আছে। ‘যদি তোর ডাক শুনে কেউ না আসে’ এ শিক্ষা তাঁহার মত আর কে দিয়াছে? আমাদের শৃঙ্খল অস্ত্রে যত দূর করিবার চেষ্টা করে, আমাদের আভ্যন্তরীণ বন্ধন তত টুটিয়া যায়। ‘বিধির বাধন কাটবে তুমি এমন শক্তিমান’? এ প্রশ্ন তাঁহার মত দৃঢ়স্বরে আর কে করিয়াছে? তাঁহার রচনাবলীর অসামান্য সংযম ও সুষমা এবং তৎসমুদয়ে বাহ্য হাঁকডাক স্পষ্টা বীরস্বোচ্ছ্বাস ও আত্মশ্রমের অভাব আমাদের কাছে অনেক সময়ে ভুলাইয়া দেয় যে তাহাদের মধ্যে কিরূপ শাস্ত্র সংযত আত্মসংবৃত্ত অটল বীরত্ব নিহিত আছে।...তাঁহার স্বদেশপ্রেমে সংকীর্ণতা, অতীত গৌরবের অতিপূজা এবং বিদেশ ও বিদেশীর প্রতি বিশেষ অবজ্ঞা নাই।”

জাতীয়তাবোধ নিয়ে পঞ্চাশোর্ধে কবি আর কোনো সংগীত রচনা করেননি। তাসের দেশকে দেশপ্রেমের পটভূমিকায় বলিষ্ঠ গ্রহসনাত্মক ব্যঙ্গনাট্যে পরিণত করার সম্ভাবনা ছিল, কিন্তু শেষ পর্যন্ত তা রোমাণ্টিক রূপকথা হয়েই রইল। ‘ধনবান্ধু বয় বেগে চারিদিক ছায় মেঘে’ এই উদ্বোধনী গান ঐ নাটকের লঘু চপল সুরের সঙ্গে কোনো সম্পর্ক রক্ষা করেনি।^৫ প্রোফ বয়সে গ্রাশানালিঙ্গমকে তিনি এড়িয়ে চলেছেন—তখন তিনি বিশ্বপথিক। দে রাষ্ট্রনৈতিক আলোচনার ক্ষেত্র অগ্ৰজ। শেষ বয়সে কবি ‘ঐ মহামানব আসে’ এই মানববন্দনা লিখেছিলেন। জাতি-ধর্ম-বর্ণ-নির্বিশেষে মনুষ্যত্বের প্রতি কবির দৃষ্টি সমস্ত স্বাদেশিকতার সংকীর্ণ সীমা উত্তীর্ণ হয়েছিল। তথাপি ভারতবর্ষের রাজনৈতিক ইতিহাস তাঁর কাছে কত স্বচ্ছ ছিল, ইংরাজ শাসনের অন্তঃসারশূন্য ভবিষ্যৎ কত স্পষ্ট ছিল ‘সভ্যতার সংকট’ পড়লেই বোঝা যায়। ‘ভারতবর্ষ ইংরেজের সভ্যশাসনের জগদল পাথর বুকে নিয়ে

তলিয়ে পড়ে রইল নিকপায় নিশ্চলতার মধ্যে’—অদেশের প্রতি এই হৃগভীর মমতাই তাঁর সর্বশেষ গল্পভাষণকে সত্যের এমন অকণ্ট নির্ভীকতা দান করেছে। অপরাহ্নের মাস্থ্যের অয়যাজির অভিযানের কল্পনা নিয়েই তিনি চলে গেছেন। তবু যাবার আগে তাঁর ক্লান্ত বিষন্ন দৃষ্টিতে ভারতবর্ষই ছিল, ছিল এই পূর্বাচল—‘মহাপ্রলয়ের পর বৈরাগ্যের মেঘমুক্ত আকাশে ইতিহাসের যে নির্মল আত্মপ্রকাশ’ তিনি কল্পনা করে গেছেন, তাঁর শেষ বিশ্বাস ছিল, তা ‘হয়ত আরম্ভ হবে এই পূর্বাচলের সূর্যোদয়ের দিগন্ত থেকেই’।

১। স্বদেশী আন্দোলন ও স্বদেশী গানের বিস্তারিত আলোচনা পূর্ববর্তী উনিশ শতকের স্বদেশী সংগীতবিষয়ক আলোচনার দ্রষ্টব্য। বাহ্যাবোধে কোনো কোনো প্রসঙ্গ এখানে পুনরুক্ত হয়নি

২। পুলিনবিহারী সেনের নিকট রবীন্দ্রনাথের পত্র, রবীন্দ্রজীবনী ২য় খণ্ডে উদধৃত

৩। ১৩১৮ বাঘ তত্ত্বাবোধিনী পত্রিকায় গানটি প্রথম প্রকাশিত হয়, শিরোনাম ‘ভারতবিধাতা’। নিচে ‘ব্রহ্মসংগীত’ লেখা। ১৯১৪ সালের ধর্মসংগীত গ্রন্থে অন্তর্ভুক্ত হয়। ১৯১১ সালের কলকাতা কংগ্রেসের অধিবেশনের দ্বিতীয় দিনে (২৭ ডিসেম্বর) গানটি উদ্বোধন সংগীতরূপে গীত হয়েছিল

৪। ভারতবর্ষের জাতীয় সংগীত—প্রবোধচন্দ্র সেন

৫। তাসের দেশ (১৩৪৫) দেশনায়ক স্ত্যাবচন্দ্র বহুকে উৎসর্গ করে কবি লিখেছেন—“অদেশের চিত্তে নূতন প্রাণ সঞ্চার করবার পুণ্যব্রত তুমি গ্রহণ করো, সেই কথা স্মরণ করে তোমার নামে তাসের দেশ নাটিকা উৎসর্গ করলুম।”

রবীন্দ্রসংগীতে লোকায়ত প্রভাব

১

বাঙলা লোকসাহিত্যের প্রতি রবীন্দ্রনাথই সর্বপ্রথম উনিশ শতকের শেষ দিকে শিক্ষিত বাঙালির মনোযোগ ও গবেষণার উদ্দীপনা জাগ্রত করেছিলেন। কবিজীবনের সূচনা থেকে শেষ বয়স পর্যন্ত বাঙলা লোকসাহিত্য-লোকসংগীত ও লোকসংস্কৃতি রবীন্দ্রনাথের মনীষা ও সারস্বত চেতনায় এক অনন্তসাধারণ মহিমা এবং তাৎপর্য নিয়ে উদ্ভাসিত হয়েছিল। লোকসাহিত্যের মানবধর্মী আবেদন, রূপকথার বিবিধ রূপকল্প, ছড়ার সৌন্দর্য ও সাহিত্যমূল্য কবির সাহিত্যসাধনার উপর গভীর ও অবিস্মৃত ব্যাপক প্রভাব বিস্তার করেছিল।^১ পূর্ব ও উত্তরবঙ্গে জমিদারি-পরিদর্শন-উপলক্ষে কবি প্রথম পল্লীবাঙলার হৃৎকেন্দ্রে বসতিস্থাপন করার পর থেকে বাঙলা লৌকিক সুর ও কথার সঙ্গে পরিচিত হতে থাকেন এবং তখন থেকেই তাঁর সংগীত সেই সকল গানের দ্বারা সংক্রামিত হয়। এই প্রভাব ক্রমশই বৃদ্ধি পেয়েছে এবং রবীন্দ্রনাথের কবি-জীবনাদর্শের মধ্যে বাউল সাধনা কী নিবিড়ভাবে অল্পপ্রবিষ্ট হয়েছে, সে বিষয়ে অনেকেই অবগত আছেন। লোকজীবনের রস-আবেদন ও মানবিকতাবোধ, জাতীয় জীবনের সুখদুঃখ, বেদনা, ঐতিহ্য ও সংস্কৃতি তার লোকসাহিত্যের মধ্যেই সার্থকভাবে প্রতিকলিত হয় এ সত্য কবির অজ্ঞাত ছিল না বলেই বারবার শিক্ষিত সমাজকে তিনিই এই বিষয়ে অবহিত করেছেন। লোকসাহিত্যই জাতির যথার্থ ইতিহাস ও জীবনীশক্তির উপাদান বহন করে। এই লোকসাহিত্যের প্রাণরসের দ্বারাই শিষ্ট সাহিত্য শক্তি গতি ও প্রেরণা লাভ করে থাকে। উচ্চগ্রামের মননশীল সাহিত্যে তথা শিক্ষিত সমাজের সারস্বত চেতনায় লোকায়ত চেতনা গভীরভাবে অল্পহৃত্য হয়ে থাকে। লোকসাহিত্যের বিভিন্ন শ্রেণীর প্রতি শিল্পগত আকর্ষণ বা শ্রেণীগত সাদৃশ্য, ভাষা ও ছন্দোগত আঙ্গিক, রূপকল্প-আহরণ, লোকসাহিত্যের মোটিক, লোকায়ত প্রকাশভঙ্গির অহুকরণ—এগুলির দ্বারাই রবীন্দ্রসাহিত্যে লোকসাহিত্যের প্রেরণা ও প্রভাব সস্বন্ধে ধারণা করতে পারি। লোকসাহিত্যের একটি বিশিষ্ট শাখা রূপকথার প্রতি কবির তরুণ মনের আকর্ষণ তাঁর নিত্যন্ত অপরিণত বয়সের সাহিত্যচিন্তাতেই গড়ে উঠেছিল। কালক্রমে সে আকর্ষণ তীব্রতর হয়েছে।

ছিন্নপত্র-সাধনার যুগে বাঙলার ঘরোয়া রূপকথাগুলি তিনি ভালো করে জানেন না বলে আক্ষেপ করেছিলেন। সোনার তরীতে তাঁর কয়েকটি রূপকথাময়ী কবিতা লেখার উত্তম আছে। গল্পগুচ্ছের ‘একটি আষাঢ়ে গল্প’ সম্পূর্ণ ই রূপকথার টেকনিকে লেখা। ১৩১৪ সালে দক্ষিণারঞ্জন মিত্রমজুমদার মহাশয় সংকলিত রূপকথার সংকলন ‘ঠাকুরমার ঝুলি’ প্রকাশিত হলে তিনি গভীর তৃপ্তি ও খানন্দ লাভ করেছিলেন। জাতীয় ঐতিহ্যের প্রতি শ্রদ্ধা ও লৌকিক কল্পনা তাঁর সমগ্র সাহিত্যের মৌল উপাদান। লালন বাউলের একটি গানে আছে, কথা কয় রে ধরা দেয় না—রাজা নাটকেরও মূলে যেন এই তত্ত্বই নিহিত। লোকসংগীতের প্রভাব তাঁর সারা জীবনের সংগীতে ছড়িয়ে আছে। ছড়ার ছন্দ ও বৈশিষ্ট্য তিনি তাঁর সংগীতে এবং কবিতায় আত্মসাৎ করেছেন। তাঁর প্রথম জীবনের কাহিনীকাব্যগুলি এক জাতীয় ব্যালাড।

১২৯১ সালের শেষ দিকে বোঠাকুরাণীর হাট লেখার পর রবীন্দ্রনাথ সংগীত-সংগ্রহ নামক একখানি গীতসংগ্রহের সমালোচনাপ্রসঙ্গে বাঙলার লোক-সাহিত্যের ও লোকসংগীতের প্রতি শিক্ষিত সমাজের দৃষ্টি আকর্ষণ করেন। এই প্রবন্ধ রচনার কয়েক মাস পরে কবি বাঙলার গ্রাম্যগীতসংগ্রহের জন্ম দেশবাসীর কাছে সনির্বন্ধ আবেদন জানান।^{১২} এরও দশ বছর পর ভারতীতে ১৩০১ আশ্বিনে বাঙলার ছড়ার উপর তাঁর অসাধারণ আলোচনাটি প্রকাশিত হয়। বাউলসাধনা ও বাউল সংগীতের প্রতি বহুকাল যাবৎ তাঁর অন্তরের অমুরাগ ও আকর্ষণ ছিল। মুহম্মদ মনসুরউদ্দিনের বিখ্যাত লোকগীতসংগ্রহ ‘হারামণি’র (বৈশাখ ১৩৩৭) ভূমিকায কবি লিখেছিলেন—“বাউলের স্বর ও বাণী কোনো এক সময়ে আমার মনের মধ্যে গহজ হয়ে মিশে গেছে” (১৩৩৪)। ব্রজেননাথ শীলের সঙ্গে কথাপ্রসঙ্গেও কবি একবার বাউলদের প্রতি তাঁর কবিপ্রাণের অমুরাগ ব্যক্ত করেছিলেন। ১৯০৫ সালে রবীন্দ্রনাথের ‘বাউল’ নামক একটি গীতসংকলন মজুমদার লাইব্রেরি থেকে প্রকাশিত হয়। এতে কয়েকটি তৎকালীন জনপ্রিয় দেশাত্মবোধক গান সংকলিত হয়েছিল। এছাড়াও ক্রিয়েটিভ ইউনিটির অন্তর্গত ‘গ্যান ইতিয়ান ফোক রিলিজিয়ান’ (১৯২২) প্রবন্ধে, মডার্ন রিভিউর জাহ্নঘারি ১৯২৬ সংখ্যায় প্রকাশিত ভারতীয় দর্শনকংগ্রেসের ১৯২৫ সালের বার্ষিক অধিবেশনে প্রদত্ত সভাপতির অভিভাষণে, রিলিজিয়ান অফ ম্যান (১৯৩০) বক্তৃতায়, মাহুঘের ধর্ম গ্রন্থে (১৯৩৩) ও অন্তান্ত্র স্থানে বিচ্ছিন্নভাবে কবি বাঙলার বাউল ও বাউলসাধনা সম্পর্কে তাঁর অমুরক্তি

বিবরণ দিয়েছেন। অবশ্য এই সব আলোচনায় বাউলসাধনার তাত্ত্বিক ক্রিয়া-
চার বা পদ্ধতি-বিষয়ে কবি কোন ইঙ্গিত দেননি, কারণ এগুলিকে তিনি বাউল-
সাধনায় প্রক্ষিপ্ত মনে করতেন। শাস্ত্রোক্ত বিচারআচার ও পূজার্তনার
সঙ্গে বিরোধই বাউলের ধর্ম। এক হিসাবে রবীন্দ্রনাথের ধর্মচেতনাও ত্রাত্য।
বাউলদের আচারহীনতা রবীন্দ্রনাথের মধ্যেও সংক্রামিত হয়েছিল, 'তোমার
পূজার ছলে তোমায় ভুলে থাকি'। রবীন্দ্রনাথ ঠিকই ধরেছিলেন, মনের
মাহুষের জন্ত ব্যাকুলতাই বাউলদের চরম কথা। 'আমি কোথায় পাব তारे
আমার মনের মাহুষ যে রে—' এই বাউল গানের চড়েই কবি গেয়েছেন—

ও আমার মন যখন জাগলি নারে

তোর মনের মাহুষ এল দ্বারে।

পূর্ববঙ্গ ও পশ্চিমবঙ্গের বাউল সম্প্রদায়ের বিশ্বাস ও সাধনা এক হলেও
গানের সুরের দিক থেকে পার্থক্য আছে। পশ্চিমবঙ্গের বাউল গান নৃত্যময়,
নাচের সঙ্গে গান সেখানে অচ্ছেদ্যভাবে যুক্ত। কিন্তু পূর্ববঙ্গের বাউল গানে
নৃত্য নেই, সেখানে সুর আছে তালের খুব একটা গুরুত্ব নেই। রবীন্দ্রনাথের
কর্মসাধনার বৃহত্তর অংশ কেটেছিল শান্তিনিকেতনে—আর বীরভূম কেবল
বাউলদের গীঠস্থান নয়, উদ্ভবতীর্থও বটে। রবীন্দ্রনাথের গোড়ায় গলদ
নাটকের 'ওগো তোমরা সবাই ভালো', বিসর্জন নাটকের 'আমারে কে নিবি
ভাই সঁপিতে চাই আপনারে' এই দুটি রবীন্দ্রনাথের একেবারে প্রথম যুগের
বাউল সুরের গান। ১৩১২ সালে স্বদেশী আন্দোলনের সময় কবি ব্যাপক-
ভাবে বাউল সুরের দ্বারা প্রভাবিত হন। তাঁর তৎকালীন অধিকাংশ জাতীয়
সংগীতের জনপ্রিয়তা এই বাউলাঙ্গ সুরের উপরই নির্ভরশীল ছিল। শুধু সুর
নয়, বাউলের বাণী ও ভাবনাকে কবি যে কত গভীরভাবে তাঁর গানে ব্যবহার
করেছেন, তা ভাবলে অবাক লাগে। মনের মাহুষ, প্রাণের মাহুষ, সহজিয়া
জীবনানন্দ প্রচার, বন্ধনহীনতা, সংস্কারমুক্তি, মনকে সন্ধান করা এই বৈশিষ্ট্য-
গুলি রবীন্দ্রনাথের পূজা-পঞ্চায়তের অধিকাংশ বাউল শিরোনামের গানে পাই।
আমি কান পেতে রই, আমি তারেই খুঁজে বেড়াই, সে যে মনের মাহুষ, আমার
প্রাণের মাহুষ আছে প্রাণে, ও আমার মন যখন জাগলি নারে, আমি তারেই
জানি, জানি তোমার প্রেমে, তোমার খোলা হাওয়া, আমি যখন ছিলাম
অন্ধ, মন রে ওরে মন—এই সব গান কবির বাউলপ্রাণতার অপ্রাস্ত প্রমাণ।

২

অবশ্য বাউল ও দেহতত্ত্ববিষয়ক গান, লোকায়ত আধ্যাত্মিক অল্পভূতির গান, লোককবির রচনায় ঈশ্বরচেতনার সহজিয়া প্রকাশ, লোকসংগীতে প্রেমের স্বভাবগত আত্মবিকাশ কবিকে যে ছোট বয়স থেকে আকর্ষণ করেছিল, তার কারণ কেবল লোকায়ত জীবনদর্শনের প্রতি তাঁর চিন্তের একাত্মতা নয়, বরং মানবস্বভাবের সার্বভৌমতার দাবি। আশ্বিন ১২২১ ভারতী পত্রিকার সংগীতসংগ্রহ গ্রন্থের দ্বিতীয় খণ্ডের সমালোচনায় বাউলের গান নামক প্রবন্ধে কবি লিখেছিলেন—

“প্রাচীন কবিতার মধ্যে আমাদের হৃদয়ের ঐক্য দেখিতে পাইলে আমাদের হৃদয় সেই প্রসন্নতা লাভ করে। অতীতকালের প্রবাহধারা যে হৃদয়ে আসিয়া শুকাইয়া যায় সে হৃদয় কী মরুভূমি।”

অবশ্য এই বয়সে বাউল গানের তত্ত্বাস্তঃপুরে প্রবেশের অধিকার কবির হয়ত ছিল না। কিন্তু বাউলার গ্রামীণ গীত লোকসংগীত সংগ্রহে তিনি যে এই সময় থেকেই উঠোগী হয়েছিলেন, একথা পূর্বেই বলা হয়েছে। পূর্বোক্ত প্রবন্ধেই কবি লিখেছিলেন, “গ্রাম্য গাথা ও প্রচলিত গীতসমূহ (যে বিষয়ের ও যে সম্প্রদায়েরই হউক না কেন) সকলে মিলিয়া যদি সংগ্রহ করেন, তবে বঙ্গভাষা ও সাহিত্যের বিস্তার উপকার হয়। আমরা আমাদের দেশের লোকদের ভালো করিয়া চিনিতে পারি, তাহাদের স্বত্বত্বঃখ আশাভরসা আমাদের নিকট নিতান্ত অপরিচিত থাকে না।” কবি স্বয়ং বৈশাখ ১২২০ সংখ্যা ভারতীতে কয়েকটি স্বসংগৃহীত লোকগীত প্রকাশ করেন এবং জ্যৈষ্ঠ সংখ্যাতে পাঠকদের প্রেরিত কয়েকটি অল্পরূপ পদ মুদ্রিত হয়। ১৩২২ বৈশাখ সংখ্যা থেকে প্রবাসীতে ‘হারামণি’ বিভাগে কবি তাঁর সংগৃহীত ‘আমি কোথায় পাব তাকে আমার মনের মাল্লব যে রে’ গগন হরকরার এই গানটি প্রকাশ করেন এবং পরবর্তী কয়েক সংখ্যায় লালন ককিরের কয়েকটি গান কবির সংগ্রহ থেকে প্রকাশিত হয়। এছাড়াও কবির সংগ্রহে আরও বহু লোকগীত ছিল। ‘হারামণি’ বিভাগে কবির অল্পরোধেই কিত্তিমোহন সেন ব্যক্তিগত সংগ্রহ থেকে কয়েকটি লোকগীত তথা বাউল গান মুদ্রিত করেছিলেন।^{১৩} কবির সাহিত্যে নানাস্থানে বিচ্ছিন্ন বাউল গানের পংক্তি উদ্ভূত দেখা যায়। জীবনস্বতির ‘গান সম্বন্ধে প্রবন্ধ’ অধ্যায়ে কবি লিখেছেন যে, একদিন বোলপুরের রাস্তায় একটি বাউল গান শুনেছিলেন

খাঁচার মাঝে অচিন পাখি কমনে আসে যায়
ধরতে পারলে মনোবেড়ি দিতেম পাখির পায় ।

এই গানটি সম্পর্কে তিনি সেখানে লিখেছেন—

“মাঝে মাঝে বন্ধ খাঁচার মধ্যে আসিয়া অচিন পাখি বন্ধনহীন অচেনার
কথা বলিয়া যায় ; মন তাহাকে চিরন্তন করিয়া ধরিয়া রাখিতে চায়, কিন্তু
পারে না । এই অচিন পাখির নিঃশব্দ যাওয়া-আসার খবর গানের সুর ছাড়া
আর কে দিতে পারে ।”

গোরা উপন্যাসের সূচনাতেও এই গানটি আছে—কবি লালন ফকির
এটির রচয়িতা । গানটি যে কবির বিশেষ প্রিয় ছিল তার প্রমাণ প্রোঁচ বয়সে
রচিত শেষ সপ্তকের তেরো সংখ্যক কবিতা, যেখানে আছে

রাস্তায় চলতে চলতে

বাউল এসে ধামল

তোমার সদর দরজায় ।

গাইল, অচিন পাখি উড়ে আসে খাঁচায় ;

দেখে অবুঝ মন বলে—

অধরাকে ধরেছি ।

শিশু ভোলানাথ (১৩২১) গ্রন্থে ‘বাউল’ কবিতায় বাউলদের প্রতি কবির
আকর্ষণের পরিচয় আছে । বাউলের মুক্তি তার নৃত্যে, যে নৃত্য আছে
ঝড়ের দোলায় দোলায়িত বৃক্ষশাখে । বাউলের মুক্তি তার একতারার গানে,
যে একতারাই তার গুরু । তাই কবির মুমুক্ষা বৃক্ষদ্বার গৃহে অন্তরীণ শিশুর
কণ্ঠে প্রকাশ পেয়েছে—

মন যে আমার পালায়

তোমার একতারা পাঠশালায়—

আমায় ভুলিয়ে দিতে পার ?

নেবে আমার সাথে ?

এ সব পণ্ডিতেরই হাতে

আমায় কেন সবাই মার ?

ভুলিয়ে দিয়ে পড়া

আমায় শেখাও সুরে-গড়া

তোমার তাল-ভাঙার পাঠ ।

আর কিছু না চাই,

যেন . আকাশখানা পাই,

আর পালিয়ে বাবার মাঠ ।

দূরে কেন আছ ?

ঝরের আগল ধরে নাচ, বাউল আমারই এইখানে ।

সমস্ত দিন ধরে

যেন মাতন ওঠে ভরে তোমার ভাঙন-লাগা গানে ।

বাউলের একতারা কবির গানে বারবার ঝংকার তুলেছে—এই একতারা-টিকে তিনি প্রতীকরূপে ব্যবহার করেছেন পূজা ও প্রকৃতির গানে । একমনে তোর একতারাতে একটি যে তার সেইটি বাজা, আমার দোসর যে জন ওগো তারে কে জানে, আমার বেলা যে যায় সাঁঝবেলাতে, আমার মন চেয়ে রয় মনে মনে হেরে মাধুরী, বাদল-বাউল বাজায় রে একতারা প্রভৃতি গানগুলি এই মুহূর্তে রবীন্দ্রসংগীত-পাঠকের মনে পড়বে । প্রায়শ্চিত্ত-পরিত্রাণ-মুক্তধারার ধনঞ্জয় বৈরাগী প্রচ্ছন্ন বাউল মাত্র, তার গানের সঙ্গে সঙ্গে অদৃশ্য একতারার নীরব ঝংকার শোনা যায় । তাছাড়া রাজা, ফাস্তনী, অরুণরতন, প্রভৃতি নাটকে বাউল নামক একটি করে চরিত্রের আবির্ভাব ঘটেছে যারা নাট্য-বিষয়ে প্রবেশ না করে কেবল গান দিয়ে নাটকীয় তত্ত্বের দরজায় আঘাত করে গেছে, যদিও তাদের সব গান অনিব্যর্থভাবে বাউল স্বরে রচিত নয় ।

রবীন্দ্রনাথের উপর বাউল স্বরের প্রভাব পড়ার পূর্ব থেকেই উনিশ শতকের শেষ তিন দশকে বাঙলাভাষায় শিক্ষিত-অর্ধশিক্ষিত কবির হাতে বহু বাউল গান রচিত হয়েছিল । তাঁদের মধ্যে বিষ্ণুরাম চট্টোপাধ্যায়, কাঙাল ফিকিরচাঁদ বা হরিনাথ মজুমদার, মনোমোহন বসু, আনন্দচন্দ্র মিত্র, নরেশচন্দ্র ভট্টাচার্য বা বিজ্ঞ নরেশচন্দ্র, ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত, প্রতাপচন্দ্র মজুমদার, পাগলা কানাই, কালীপ্রসন্ন ঘোষ, কৃষ্ণপ্রসন্ন সেন (পরিব্রাজক), ঞ্জামাচরণ মুখোপাধ্যায়, গোলকচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় বা দীন বাউল, প্রফুল্লচন্দ্র গঙ্গোপাধ্যায়, কালীনারায়ণ গুপ্ত, কৃষ্ণকান্ত পাঠক, অমৃতলাল বসু, কৃষ্ণধন বিদ্যাপতি, অক্ষয়চন্দ্র সরকার প্রভৃতি বহু কবি ও গীতকার-রচিত গানের তালিকায় একাধিক গান বাউল স্বর বলে প্রাচীন গীতসংকলনগুলিতে উল্লিখিত আছে ।^৪ বলা বাহুল্য এই সব নিষ্ট সাহিত্যিক বাউল গানের পিছনে মধ্যপশ্চিমবঙ্গের সুপ্রসিদ্ধ বাউল-সাধক লালন ফকিরের (১৭৮৪-১৮৯০) প্রভাবই ছিল সর্বাধিক ।

সুতরাং বাউল স্বরকে রবীন্দ্রনাথই প্রথম বাঙলা গানে প্রচলিত করেননি । কবির প্রথম জীবনের গানে যেখানে বাউল স্বরের প্রভাব পড়েছে তা বাউলদের সঙ্গে সম্পর্ক স্থাপনের পূর্বে, উনিশ শতকের বাউল স্বরাশ্রিত নাগরিক গানের

প্রভাবের। সেইজন্য সেইসব গানের বিষয়বস্তুতে গভীরতা বা মিলিত অল্পভূতির বদলে হালকা চালের ভাবনা ও ভাষা দেখা যায়। রাজা ও রানীতে ‘যমের দুয়ার খোলা পেরে’, বিসর্জনের ‘আমারে কে নিবি ভাই সঁপিতে চাই’, গোড়ার গলদে ‘যার অদৃষ্টে যেমনি জুটেছে সেই আমাদের ভালো’ প্রভৃতি গানগুলি রবীন্দ্রনাথের বাউলধর্মী গানের প্রথম পর্বের দু’একটি উল্লেখযোগ্য সৃষ্টি। ডক্টর সুকুমার সেন লিখেছেন—“বাউল গানের ভাব ও ভঙ্গি পুরাপুরি দেখা গেল ক্ষাপা তুই আছিল আপন খেয়াল ধরে গানে। বাউল গানের গভীরতায় তখনও কবি ডুব দেন নাই, এবং তাঁহার অধ্যাত্ম অল্পভূতিতে তখনও মরমিয়া রঙ ধরে নাই।”^৫

খেয়াল যুগ ও স্বদেশী গানের যুগেই বাউল সুর কবিরাজীবনে একটি গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা গ্রহণ করল। এঁর সুরেই তিনি তাঁর শ্রেষ্ঠ দেশপ্রাণ গানগুলি রচনা করলেন, এই সুর দিয়েই জনজীবনের উত্তেজনাকে সংবদ্ধ করলেন। কিন্তু ধীরে ধীরে কবির আত্মচৈতন্যে এল একটি অন্তর্মুখিতা, কোলাহল থেকে দূরে এসে নির্জন সাধনায় মগ্ন হওয়ায় আহ্বান। তখনও বাউলের একতারাি তাঁকে পথ দেখাল—‘আমার নাই বা হল পারে যাওয়া’। খেয়াল কুপণ কবিতায় ‘ভিক্ষা করে কিরতে ছিলাম গ্রামের পথে পথে’ বাউলের চিত্রকল্প ছাড়া আর কিছু নয়। ‘একমনে তোমার একতারাতে একটি যে তার সেইটি বাজা’—কবি-আত্মা এই গানে সম্পূর্ণ বাউলেই রূপান্তরিত এবং এটিও খেয়াল ‘সীমা’ কবিতা। গীতাঞ্জলি-গীতিমাল্যের যুগে এসে কবির স্থায়ী বাস ও বদলে গেল। নগরের সংকুল জনতা-সংঘ রাজপথ থেকে তিনি আশ্রয় নিলেন বীরভূমের কঙ্কগৈরিক রাঙা মাটির পথের ধারে। তাঁর গানের বসনেও বৈরাগ্যের গেকরা ছোপ গাঢ়তর হল। তাই কি এই পর্বে লেখা অচলায়তনে বাউলদের গুরুবাদ এসে পড়েছে, যে গুরু বাউলকে যথার্থ মুক্তির পথ দেখান ?

কলকাতায় ভারতীয় দর্শন কংগ্রেসের সভায় সভাপতির অভিভাষণে ১৯২৫ সালে কবি লোকায়ত দর্শন সম্পর্কে বা বলেছিলেন, ১৩৩২ মাঘ সংখ্যা প্রবাসী থেকে তার অংশ উদ্ধৃত হল—

“আমাদের জনসাধারণ সহজেই তত্ত্বদর্শীকে কবির অধিকার দিয়া থাকে যখন তাহার বীশক্তি প্রজ্ঞার আভাস প্রদীপ্ত হয়। উঠে। আমাদের মহাকাব্য মহাভারত তাহার সাক্ষী।... একজন বিশেষ কবির খামখেয়ালী এখানে নাই, সমগ্র জাতির সাধারণ মনোভাব এখানে দেখিতে পাই।...

মুসলমান যুগেও এই ভায়েতে যে সব সাধুসন্ত আবির্ভূত হইয়াছেন, তাঁহার প্রায় প্রত্যেকেই গীতরসিক ।

শৈশবে মনে পড়ে, একজন ভক্ত হিন্দু গায়কের মুখে কবীরেই এই গানটি শুনি—

পানীমে মীন পিয়াসী রে
মুকো শুনত শুনত লাগে হাঁসিরে ।
পুরণ ব্রহ্ম সকল ঘটবরতে
ক্যা মথুরা ক্যা কাশীরে ।

কবীরের এই উচ্চহাস্ত সেই হিন্দু গায়কের ধর্মনিষ্ঠায় এতটুকুও আঘাত করে নাই । বরং কবীরের সঙ্গে তিনি একাত্ম... তিনি বুঝিয়াছেন তীর্থ হিসাবে মথুরা বা কাশীর প্রতীকগত তাৎপর্য থাকিলেও চিরন্তন সত্য হিসাবে তাহাদের স্থান নাই । ..

পূর্ববঙ্গে একটি গ্রাম্য কবির গানে দর্শনের একটি বড় তত্ত্ব পাই—সেটি এই যে, ব্যক্তিস্বল্পপের, সহিত সম্বন্ধহুইবে বিশ্বসত্য । তিনি গাহিলেন—

মম আখি হইতে পয়দা আসমান জমীন ;
শরীরে করিল পয়দা শক্ত আর নরম ;
আর পয়দা করিয়াছে ঠাণ্ডা আর গরম ।
নাকে পয়দা করিয়াছে খুশবয় বদবয় ৬

এই সাধক কবি দেখিতেছেন যে, শাস্ত্রত পুরুষ তাঁহারই ভিতর হইতে বাহির হইয়া তাঁহার নয়নপথে আবির্ভূত হইলেন । বৈদিক ঋষিও এমনই ভাবে বলিয়াছেন যে, যে পুরুষ তাঁহার মধ্যে তিনিই আদিত্যমণ্ডলে অধিষ্ঠিত ।

রূপ দেখিলাম রে নয়নে আপনার রূপ দেখিলাম রে
আমার মাঝে বাহির হইয়া দেখা দিল আমারে ।

এই সব তত্ত্বসংগীতের বিশেষত্ব এই যে, ইহা গ্রাম্য সাধারণের ভাষায় লিখিত এবং নিতান্ত অমার্জিত বলিয়া উচ্চ সাহিত্যকর্তৃক অবজ্ঞাত । এই সব গ্রাম্য গায়কেরা তত্ত্ববিজ্ঞান কোনো ধার ধারেন না, সেটা তাঁহারা বেশ একটু জোরের সঙ্গেই বলিয়া থাকেন ।...

ফুলের বনে কে ঢুকেছে রে শোনার জহরি
নিকবে খসয়ে কমল আ মরি মরি ।

ইহারা পথে বিপথে তাহাদের গান গাহিয়া করে । একটি গান বহুকাল

পূর্বে শুনি, কিন্তু এখনও মনের মধ্যে গাঁথা হইয়া আছে—খাঁচার মধ্যে অচিন পাখি কমনে আসে যায়। ধরতে পারলে মনোবেড়ি দিতেম তারই পার। এই গ্রাম্য কবি দেখি উপনিষদের ঋষিদের সঙ্গে একমত।...শেলির সেই কবিতাটির কথা স্মরণ করায় বাহাতে তিনি স্বপ্নের অতীন্দ্রি আবেশের বন্দনা গাহিয়াছেন।

সেই অজানা ছুরিগম্য হইলেও যে সকল সত্যের মূল সত্য, তাহা এই বিখ্যাত ইংরাজ কবি এবং সেই অজ্ঞাতনামা বাঙালি বাউল উভয়েই বুঝিয়াছেন। সেইজন্য তাঁহার গ্রাম্য সংগীত সেই অজানা পাখির ডানার ছন্দে মুগ্ধিত।”

রবীন্দ্রনাথ এই প্রবন্ধে বাউলার লোকধর্ম বাউল সাধনাকে তাদের গানের মধ্য দিয়েই অমুভব করে ভারতীয় দার্শনিকদের সভায় পেশ করলেন। পরবর্তীকালে অক্সফোর্ডে হিবার্ট বক্তৃতায়ও কবি এই লোকধর্মের কথা নতুন করে বলেছিলেন। সেখানে কবি যে মনের মাহুষের তত্ত্ব ব্যাখ্যা করেছেন, পূজাসংগীত প্রসঙ্গে ইতিপূর্বে তার আলোচনা করা হয়েছে।

৩

১৩৩৪ সালের চৈত্রে মুহম্মদ মনসুরউদ্দিনের ‘হারামণি’ নামক লোকগীত-সংকলনের ভূমিকায় কবি অকপটে বাউলার বাউল গান ও বাউল সাধনার প্রতি তাঁর কবিজীবনের আত্মীয়তার কথা স্বীকার করেছেন। তিনি লিখেছেন—

“শিলাইদহে যখন ছিলাম, বাউল দলের সঙ্গে আমার সর্বদাই দেখাসাক্ষাৎ ও আলাপ-আলোচনা হত। আমার অনেক গানেই আমি বাউলের সুর গ্রহণ করেছি এবং অনেক গানে অল্প রাগরাগিণীর সঙ্গে আমার জ্ঞাত বা অজ্ঞাতসারে বাউল সুরের মিলন ঘটেছে। এর থেকে বোঝা যাবে বাউলের সুর ও বাণী কোন-এক সময়ে আমার মনের মধ্যে সহজ হয়ে মিশে গেছে। আমার মনে আছে, তখন আমার নবীন বয়স, শিলাইদহ অঞ্চলেরই এক বাউল কলকাতায় একতারা বাজিয়ে গেয়েছিল—

কোথায় পাব তারে আমার মনের মাহুষ যে রে।

হারারে সেই মাহুষে তার উদ্দেশে

দেশ-বিদেশে বেড়াই ঘুরে।

কথা নিতান্ত সহজ, কিন্তু সুরের যোগে এর অর্থ অপূর্ব জ্যোতিতে উজ্জ্বল হয়ে উঠেছিল। এই কথাটিই উপনিষদের ভাষায় শোনা গিয়েছে : তৎ বেৎ

পুরুষ বেদ যা বো মুভ্যঃ পরিব্যথাঃ। ঝাঁকে জানবার সেই পুরুষকেই জানো, নইলে যে মরণবেদনা। অপণ্ডিতের মুখে এই কথাটিই স্তনলুম তার গৈয়ো হুয়ে সহজ ভাষায়—ঝাঁকে সকলের চেয়ে জানবার তাঁকেই সকলের চেয়ে না-জানবার বেদনা—অঙ্কুরে যাকে দেখতে পাচ্ছে না যে শিশু তারই কারার হুয় —তার কণ্ঠে বেজে উঠেছে। ‘অস্তরতম যদযমাত্মা’ উপনিষদের এই বাণী এদের মুখে যখন ‘মনের মাহুয’ বলে স্তনলুম আমার মনে বড় বিস্ময় লেগেছিল। এর অনেককাল পরে ক্রিতিমোহন সেন মহাশয়ের অমূল্য সঙ্কয়ের থেকে এমন বাউলের গান শুনেছি, ভাষার সরলতায়, ভাবের গভীরতায়, হুয়ের দরদে যায় তুলনা মেলে না—তাতে যেমন জ্ঞানের তত্ত্ব তেমনি কাব্যরচনা, তেমনি ভক্তির রস মিশেছে। লোকসাহিত্যে এমন অপূর্বতা আর কোথাও পাওয়া যায় বলে বিশ্বাস করিনে।

...এ জিনিস হিন্দু মুসলমান উভয়েরই, একত্র হয়েছে অথচ কেউ কাউকে আঘাত করেনি। এই মিলনে সভাসমিতির প্রতিষ্ঠা হয়নি; এই মিলনে গান জেগেছে, সেই গানের ভাষা ও হুয় অশিক্ষিত মাথুরে সরস। এই গানের ভাষায় ও হুয়ে হিন্দু মুসলমানের কণ্ঠ মিলেছে, কোরান পুরাণে ঝগড়া বাধেনি। এই মিলনেই ভারতের সভ্যতার সভ্য পরিচয়, বিবাদে বিরোধে বর্বরতা। বাংলাদেশের গ্রামের গভীর চিন্তে উচ্চ সভ্যতার প্রেরণা ইস্কুল-কলেজের অগোচরে আপনা-আপনি কিরকম কাজ করে এসেছে, হিন্দু মুসলমানের জন্ত এক আসন রচনার চেষ্টা করেছে, এই বাউল গানে তারই পরিচয় পাওয়া যায়।”৭

এই প্রবন্ধে ভারতীয় মধ্যযুগের দরবেশ-সন্ত-সাধু-মরমিয়াদের ঐক্য-সাধনাকে কবি অভিনন্দিত করেছেন এবং সেই হুত্রে রামানন্দ কবীর দাছ রবিদাস নানক প্রভৃতি গুণাগুণ লোকায়ত সাধনপথিকদের নামোল্লেখ করেছেন। প্রসঙ্গতঃ স্মরণীয়, এই প্রবন্ধ রচনার কয়েক বৎসর পর পুনশ্চ কাব্যো (১৩৩৯) কবি রামানন্দ ও রবিদাসের জাতিধর্মবর্ণভেদহীন মানবতার সাধনাকে কয়েকটি আখ্যান-কবিতায় তুলে ধরেছিলেন।

বসন্ত গীতিনাট্যে কবি ‘ওরে পথিক, ওরে প্রেমিক’ বলে যাদের ডাক দিয়েছিলেন, তাদের প্রলয়গানের মহোৎসব কেবল নটরাজের বন্দনাই নয়, বাউলদেরও আনন্দসাধনা। বাউলরাও মুক্তিপাগল। কবিও গেয়েছিলেন—

ভাঙন-ধরার ছিন্ন করার কজ নাটে

যখন সকল ছন্দ বিকল বন্ধ কাটে,
মুক্তিপাগল বৈরাগীদের চিত্তভলে
প্রেমসাধনার হোমহুতাশন জ্বলবে তবে ।

বাউলরা প্রচারক নয় গায়ক, গানেই তাদের সাধনা । ক্ষিতিমোহন সেন লিখেছেন—“গান কেন করেন, কথায় কেন বলেন না জিজ্ঞাসা করিলে বলেন, আমরা পাখির জাত, আমরা হেঁটে চলার ভাও জানি না, আমাদের উড়ে চলার ধাত ।” রবীন্দ্রনাথের কথাই কি মনে পড়ে না ? রবীন্দ্রনাথ তো সারা জীবন এ সত্যই প্রচার করে এলেন—

যারা কথা দিয়ে তোমার কথা বলে
তার। কথার বেড়া গাঁধে কেবল দলের পরে দলে ।
একের কথা আয়ে
বুঝতে নাহি পারে,
বোঝায় যত কথার বোকা ততই বেড়ে চলে ।
যারা কথা ছেড়ে বাজায় শুধু স্বর
তাদের সবার স্বরে সবাই মেলে নিকট হতে দূর ।
বোঝে কি নাই বোঝে
ধাকে না তার খোঁজে,
বেদন তাদের ঠেকে গিয়ে তোমার চরণতলে ।

বিধিনিয়ম শাস্ত্রবন্ধন আচারানুশাসন বাউলদের কাছে মিথ্যা অবাস্তব । কৃষ্ণসাধনের বৈরাগ্যে তাদের অনীহা, কবির মতই তাদের সহজিয়া দর্শন, যেন অসংখ্য বন্ধনমাঝে মহানন্দময় মুক্তির স্বাদগ্রহণ, যেন ‘গানের স্বরে আমার মুক্তি উর্ধ্বে ভাসে’ । পত্রপুটের পনেরো সংখ্যক কবিতায় কবি বারবার নিজেকে আচারপ্রভু ব্রাত্য বলেছেন এবং তার কিছুদিন পূর্বে হিবার্ট বক্তৃতা দি রিলিজিয়ান অফ ম্যানে সেই কথাই দর্শনের ভাষায় ব্যাখ্যা করেছেন । ‘তোমার পূজার ছলে তোমার ভুলে থাকি’ এই গানের উল্লেখ আগেই করা হয়েছে, গীতাঞ্জলির ‘ভজন পূজন সাধন আরাধনা সমস্ত থাক পড়ে’ এই কবিতার কথাও এই স্বত্রে স্মরণীয় । গীতাঞ্জলি-গীতালি পর্বের অসংখ্য গানে বাউল স্বর ও বাউল সাধনার উল্লেখ আছে । ‘দেখেছি রূপসাগরে মনের মাহুঘ কাশা সোনা’—এই সুপ্রসিদ্ধ বাউল গানের রূপসাগরই কি অরূপরতনের

রত্নাকর হয়েছে কবির কাছে ? গীতাঞ্জলির 'এই কথাটা ধরে রাখিস মুক্তি তোরে পেতেই হবে' গানে কবি বলেছেন—

অভয় মনে কণ্ঠ ছাড়ি গান গেয়ে তুই দিবি পাড়ি

খুশি হয়ে ঝড়ের হাওয়ায় তেউ যে তোরে খেতেই হবে।

বাউলরা সে সহজ শব্দটি ব্যবহার করে থাকেন এবং বিশ্বাস করেন, রবীন্দ্রনাথের গানে বারবার তার পরিচয় মেলে। 'যা পেয়েছি প্রথম দিনে সেই যেন পাই শেষে', 'সহজ হবি সহজ হবি,' 'সেই তো আমি চাই' গানগুলি এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য। 'আমার আশার ভালো' গানে রবি-বাউলের বাণী সাধক বাউলের অসংখ্য গান মনে পড়িয়ে দেয়—

তোমার পথ আপনায় আপনি দেখায় তাই বেয়ে মা চলব সোজা

যারা পথ দেখাবার ভিড করে গো তারা কেবল বাড়ায় খোঁজা।

ওরা ডাকে আমার পূজার ছলে এসে দেখি দেউলতলে

আপন মনের বিকারটারে সাজিয়ে রাখে ছদ্মবেশে।

বাউলদের গানে যে আনন্দের সাধনা, রবীন্দ্রসংগীতে সেই আনন্দ শব্দটি যে কতবার প্রত্যাবৃত্ত হয়েছে তার পুনরুক্তি নিম্নয়োজন। বাউলদের ঈশ্বর প্রেমিক রূপে দেখা দেন, এই তত্ত্বটিও রবীন্দ্রনাথের ভক্তিতত্ত্বের অন্তর্নিহিত সত্য, যথাস্থানে তার ব্যাখ্যা হয়েছে।

বিসর্জনের 'আমারে কে নিবি ভাই সঁপিতে চাই আপনারে' এই গানেই প্রথম বাউলের কণ্ঠস্বর শুনি। ১৮২০ সালের জামুয়ারিতে রচিত এই গানে কবি বাউলের মত ভাষায় ও স্বরে বিশ্বমানবচিত্তে আত্মসমর্পণের আকৃতি প্রকাশ করেছেন। এই গানের বক্তব্য, সবাই রূপজগতের আনন্দবাজারের হাটে অধরার সন্ধানে চলেছে, আর আমিই শুধু আপন মাথাঝালে কর্মজালে পড়ে রয়েছি। আমার মাঝে সেই ভালোবাসার, অধরার বক্তা কই যে এক মুহূর্তে সব ভাসিয়ে নিয়ে যাবে আমার সব কিছু পিছনটান সব রকম বন্ধন ? তারপর যখন মুক্তির জন্ত উল্লাস জাগে তখন কবি লেখেন 'ওরে ওরে ওরে আমার মন মেতেছে, তারে আজ ধায়ায় কে রে' (১২১৪)। বাউলের মনের মানুষ ও কবির জীবনদেবতাকে একই ভাষায় ব্যাখ্যা করা যায়। তাঁর অনেকগুলি গানেই মনের মানুষ প্রাণের মানুষ শব্দের ব্যবহার আছে। কোথাও শব্দের ভাবার্থ পরিপূর্ণ ঈশ্বরের প্রতি উদ্দিষ্ট, কোথাও মানবিক প্রেমের দৈবায়ন স্বর্গে। ১৯২২ সালে বাউল স্বরের সঙ্গে সারি-কীর্তনের স্বর মিলিয়ে তিনি

কান পাতলেন আরও নিভৃত-গোপনে ‘আমি কান পেতে রই’ গানে। আর ঐ বাউলের সহজ ছন্দে-গানে ১৯২৬ সালে যুক্তিকার আনন্দকে ধ্বনিত করে তুললেন ‘পৌষ ভোদের ডাক দিয়েছে’ গানে।

দেশাত্মবোধক গানগুলিতে কবি বাউলাঙ্গের স্বর ব্যবহার করেছিলেন উন্মাদনা আশ্বাস ও উদ্দীপনা ফুটিয়ে তোলার জন্য। কেবল তাই নয়—কবির স্বদেশচেতনা তো গণসংগ্রাম ছিল না, তা ছিল আত্মার একক সংগ্রাম, ‘যদি তোর ডাক শুনে কেউ না আসে তবে একলা চল রে’ কিংবা ‘তোর আপন জনে ছাড়বে তোরে’ অথবা ‘নিশিদিন ভরসা রাখিস’। সমষ্টির কাছে বা স্বাধীনতা, ব্যষ্টির কাছে তা আত্মার পরমপ্রাপ্তি, মুক্তির লৌকিক সূত্র, তাও এক রকমের অধরাকে ধরার সাধনা তো বটে। তাই রবীন্দ্রনাথের স্বদেশ-প্রেমের গানে লোকাযত স্বর অনিবার্য ছিল। কিন্তু শেষ জীবনে লোকগীতের বৈশিষ্ট্য এসে মিশল কবির প্রকৃতির গানে, প্রকৃতিপ্ৰীতি ও নিসর্গদর্শনে। প্রকৃতিতত্ত্বে নটরাজ আর বাউলকে গভীরদৃষ্টিতে দেখলে আর পৃথক করে চেনা যায় না। নটরাজ ঋতুরঙ্গশালার প্রথম কবিতায কবি যে মুক্তিভঙ্গি ব্যাখ্যা করেছেন তাও বাউলদৃষ্টির সঙ্গে মিলে যায়। বাউল শব্দের অর্থ পাগল, বাউলরা নিজেদের সৃষ্টিছাড়া পাগল বলেন। কবির নটরাজও তো পাগল। মনে পড়বে, শিশু ভোলানাথ কাব্যেই বাউল কবিতাটি অন্তর্ভুক্ত।

বর্ষার প্রলম্বমস্ততায়, বসন্তের প্রগল্ভ পুষ্পপ্রলাপে এবং অন্তরস্থিত বৈরাগ্য-বাণীতে কতবার যে বাউল স্বর এসে মিশেছে তার ইংসনা নেই। আবার কবির কণ্ঠ যখন যুক্তিকার প্রতি ঋণে, বিশ্বভুবনের প্রতি লক্ষ শিয়ার আকর্ষণে উদ্বেল, তখনও বাউলের নিরাসক্ত স্বর দিয়েই কবি তাঁর সেই মর্ত্যজন্মের স্রীতিবৎসলতাকে ছড়িয়ে দিয়ে গেছেন ‘যখন পড়বে না মোর পাবের চিহ্ন এই বাটে’ গানটিতে।

বাউল স্বরকে সর্বদা কবি অবিচ্ছিন্ন ভাবে গ্রহণ করেননি, তাকেও রবীন্দ্র-ব্যক্তিত্বে বিগলিত করে নিয়েছেন। বাউল স্বরকে নানাতাবে গ্রহণ করলেও অবশ্য বাউল স্বরের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের বাউল স্বরের প্রভেদ আছে। এই বিষয়ে রবীন্দ্রসংগীত-বিশারদ শান্তিদেব ঘোষ লিখেছেন—“সাধারণ নিয়মে এই [বাউল] গানের যত কলিই থাকুক না কেন স্বরে পার্থক্য দেখা যায় কেবল প্রথম কলির সঙ্গে দ্বিতীয় কলির। পরের আর সব কলির স্বর দ্বিতীয় কলিকে অনুসরণ করে চলে এবং প্রথম কলি ছাড়া অন্ত্যন্ত সব কটি কলির ছন্দ ও

এক।...গুরুদেবের হাতে পড়ে বাউলদের গানের চঙ অপেক্ষাকৃত সংকীর্ণ সীমা থেকে এইভাবেই বড় ও বিচিত্র হয়ে উঠেছে। তাঁর বাউল সুরের বহু গানে আছে ঐক্যের মত চারটি অংশ। অস্থায়ী অন্তরা ও সঞ্চারীতে আছে সুরের বৈচিত্র্য ও আভোগ ঠিক ঐক্যের মত অন্তরাকে অনুসরণ করে। অধিকাংশ গানের সঞ্চারীর সুর গুরুদেবের নৃতন সৃষ্টি। বাউলদের সুরের গঠনপ্রণালীর সঙ্গে মিল রেখেই এগুলি তিনি তৈরি করেছিলেন। এই কাজে গুরুদেবকে অনেক সময় প্রাচীন রাগরাগিণী বা কীর্তনের সুরের সাহায্য নিতে হয়েছে। বাউলের বৈশিষ্ট্যও তাতে আছে অথচ সুরে বৈচিত্র্য পেয়েছে গানগুলি। তাঁর বাউল গানে রাগরাগিণী মিশেছে অথচ বাউল সুরের সঙ্গে তার সামঞ্জস্যটি চমৎকার”।^৮

এই মিশ্রিত বাউলের উদাহরণরূপে শাস্তিদেব ঘোষ দেখিয়েছেন আমি তারেই জানি (সঞ্চারী পিলু), বজ্রমাণিক দিয়ে গাঁথা (সঞ্চারী দেশ), রাড়িয়ে দিয়ে যাও (বাউল ও পিলু), আকাশ জুড়ে শুনিছ (বাউল কীর্তন ও বেহাগ), এই তো ভালো লেগেছিল (বাউল কীর্তন) ইত্যাদি গান। তাঁর মতে, “বাঙলার নিজস্ব দেশী সুরের প্রেরণায় রচিত গুরুদেবের গান হবে প্রায় দুশোর মত।” বাউলাঙ্গ কয়েকটি গানের তালিকা এখানে পেশ করা যেতে পারে—

আমার পথে পথে পাথর ছড়ানো, আমার প্রাণের মাহুষ আছে প্রাণে, আমারে কে নিবি ভাই, আমারে পাড়ায় পাড়ায় খেপিয়ে বেড়ায়, আমি কান পেতে রই, আমি তারেই খুঁজে বেড়াই, আমি তারেই জানি, আমি মারের সাগর পাড়ি দেব, আমি যখন ছিলাম অন্ধ, এক হাতে ওর কুপাণ আছে, এ পথ গেছে কোনখানে গো, ও আমার মন যখন জাগল না রে, ওরে আগুন আমার ভাই, কোন আলোতে প্রাণের প্রদীপ, জানি জানি তোমার প্রেমে, তব্ব অন্ত নাই গো যে আনন্দে, তুমি যে সুরের আগুন লাগিয়ে দিলে, তুমি বাহির থেকে দিলে, তোমার সুরের ধারা বারে যেথায়, তোর শিকল আমার বিকল করবে না, হুঃ যদি না পাবে তো, বলো বলো বন্ধু বলো, বাঁচান বাঁচি মারেন মরি, বারে বারে পেরেছি যে তারে, ভুলে যাই থেকে থেকে, ভেঙে মোর ঘরের চাবি, যিনি সকল কাজের কাজী, যেথায় তোমার লুট হতেছে, যেতে যেতে চায় না যেতে, লহো লহো তুলে লহো।

আমার সোনার বাঙলা, আজি বাঙলাদেশের হৃদয় হতে, এবার তোর

মরা গাঙে বান এলেছে, ও আমার দেশের মাটি, খ্যাণা তুই আছিস আপন, তোর আপন জনে, নিশিদিন ভরসা রাখিস, যদি তোর ডাক শুনে কেউ, যে তোমার ছাড়ে ছাড়ুক।

আমার কী বেদনা, আমার প্রাণের মাঝে স্থধা আছে, আনমনা আনমনা, এসো এসো ওগো শ্রামছায়াঘন দিন, ও তো আর ফিরবে না রে, ডাকব না ডাকব না, তোরা যে যা বলিস ভাই, ফিরে ফিরে ডাক দেখি রে, যা ছিল কালো ধলো, সে আমার গোপন কথা, হৃদয়ের এ কূল ও কূল।

আমারে ডাক দিল কে ভিতর পানে, এ বেলা ডাক পড়েছে, এই প্রাণের বৃকের ভিতর, কোন খ্যাণা প্রাণ ছুটে এল, পাগলা হাওয়ার বাদল দিনে, পথিক মেঘের দল জোটে ওই, পৌষ তোদের ডাক দিয়েছে, কাণ্ডনের শুকু হতেই শুকনো পাতা, বসন্তে কি শুধু কেবল, মেঘের কোলে কোলে যায় রে চলে, সকল জনম ভরে ও মোর দরদিয়া, সারানিশি ছিলাম ভুঁয়ে, লেকি ভাবে গোপন রবে, হে আকাশবিহারী নীরদবাহন জল।

উত্তল হাওয়া লাগল আমার, ওগো দখিন হাওয়া, ওরে শিকল তোমার কোলে করে, কোথাও আমার হারিয়ে যাওয়ার নেই মানা, গগনে গগনে ধায় হাঁকি, দিনের পর দিন যে গেল।

আমার নাই বা হল পারে যাওয়া, এই তো ভালো লেগেছিল, ওরে ওরে ওরে আমার মন মেতেছে, ওগো তোরা কে যাবি পারে, ওগো তোমরা সবাই ভালো, কঠিন লোহা কঠিন ঘুমে, মালা হতে খসে-পড়া, যখন পড়বে না মোর পারের চিহ্ন, রাঙিয়ে দিয়ে যাও, স্বপনপারের ডাক শুনেছি।^{১০}

বলা বাহুল্য এর সবগুলিই বিস্তৃত বাউল সুরের নয়, কারণ কবি নিজেই ‘হারামণি’র ভূমিকার স্বীকার করেছেন যে বাউল সুরের সঙ্গে তিনি অন্তান্ত সুরের মিশ্রণ ঘটিয়েছেন জ্ঞাত কিংবা অজ্ঞাতসারে।^{১০} বাউলের সঙ্গে সান্নি-ভাটিয়ালি গানের অবাধ মিশ্রণ যেমন তিনি ঘটিয়েছেন তেমনি কীর্তনের স্বরকেও বাউলের সঙ্গে বিচিত্রভাবে মিলিয়ে দিয়েছেন। সমগ্রভাবে রবীন্দ্রসংগীতে বাউল সুরের এবং লোকসংগীতের প্রভাবের বিস্তারিত আলোচনার বিরাট পরিসর রয়েছে, যোগ্য ব্যক্তি সে কাজে হস্তক্ষেপ করবেন। আমরা কেবল রবীন্দ্রনাথের গানের ভাবধারায় বাউলের প্রভাব নিয়ে আলোচনা করলাম।^{১১} তাছাড়া রবীন্দ্রসংগীতের ছন্দে ছড়ার প্রভাব^{১২}, ~~কবিতার~~ গানে রূপ-কথার রূপকল্প ও লক্ষণাদির বিশ্লেষণ, অন্তান্ত বরমিয়া সাধকদের গানের

বা চিন্তার সঙ্গে রবীন্দ্রসংগীতের পংক্তিগত সাদৃশ্য আমাদের আলোচনার স্থান পায়নি, কারণ সেই ধরনের বিস্তারিত বিশ্লেষণ বৃহত্তর পরিবেশ ও প্রসঙ্গের দাবি রাখে।

১। সম্ভ্রতি ডঃ আশুতোষ ভট্টাচার্য এই সম্পর্কে বিস্তৃত গবেষণা করে সাহিত্যপাঠকের, বিশেষ করে রবীন্দ্রসাহিত্যরসিকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন

২। “ভিক্ষুরা মাঝিরা সে সকল গান গাহে তাহা লিখিরা লইতে অধিক পরিশ্রম নাই।... পাঠকেরা যদি কেহ নিজ নিজ সাধ্যানুসারে প্রচলিত গ্রাম্য গীতসকল সংগ্রহ করিয়া আমাদের নিকট প্রেরণ করেন তবে তাহা ভারতীতে সাধরে প্রকাশিত হইবে।” জ সংগীতচিন্তা

৩। বাঙলার বাউল—ক্ষিতিমোহন সেন

৪। হুর্গাদাস লাহিড়ী সম্পাদিত বাঙ্গালীর গান (১৩১২) দ্রষ্টব্য

৫। বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস—৩য় খণ্ড, ডঃ হুমায়ুন সেন

৬। পদটির রচয়িতা হাসন (হাছন) রজা। কবির উদ্ভূত পাঠ, সম্ভবত মুদ্রণপ্রমাদের ফলে, মূলের সঙ্গে মেলে না। গানটি ক্ষিতিমোহন সেনের ‘বাঙলার বাউলে’ আছে। প্রথম চরণের পর এইরূপ—‘কণ হৈতে গৈরা হৈছে মুসলমানী দিন’ তারপর আছে ‘আর পরদা করিল যে’ শুনিবারে বত। শব্দ সাজ আরাজ ইত্যাদি যে কত।’ এর পর কবিকর্তৃক উদ্ভূত ‘শরীরে করিল পরদা’ ইত্যাদি ছত্র। শেষ ছত্র—‘আমি হইতে সব উৎপত্তি হাছন রজা কর।’

৭। সংগীতচিন্তার সংকলিত। বিস্তৃতপ্রায় লোকগীতির পুনরুদ্ধারকল্পে ‘হারামণি’ নামক বিভাগ প্রবাসী ১৩২২ বৈশাখ থেকে কবিই প্রবর্তন করেন, এ তথ্য পূর্বেই দেখা হয়েছে। ১৩৩৪ চৈত্র প্রবাসীতে প্রকাশিত কবির ‘বাউলগান’ রচনাটিকেই মনহরউদ্দিন তাঁর ‘হারামণি’ (বৈশাখ ১৩৩৭) গ্রন্থে ভূমিকারূপে ব্যবহার করেছেন কবির সম্মতিতে

৮। রবীন্দ্রসংগীত—শান্তিদেব ঘোষ

৯। ‘একতার’ অনুষ্ঠান-উপলক্ষে প্রকাশিত ‘গীত-নৃত্য-নাট্য পরিষদের’ ‘রবি বাউল’ পুস্তিকা থেকে (তারিখের উল্লেখ নেই)

১০। “তাঁর অনেক মূরে বাউল সংগীতের প্রভাব খুব বেশি দেখা যায় এবং বাউল সংগীতকে জ্ঞাতে তোলা তাঁর সংগীতপ্রতিভার একটি বিশেষ কীর্তি বলে ধরা যেতে পারে।” ইন্দিরা দেবী-চৌধুরাণী, সংগীতে রবীন্দ্রনাথ : স্রস্তু উৎসর্গ

১১। এই বিষয়ে আলোচনার জন্য দ্রষ্টব্য রবীন্দ্রনাথ ও লোকসংগীত—ডঃ হুমায়ুন সেন, বৈজ্ঞানিক, শারদীয়া

১২। ‘রবীন্দ্রসংগীতের উপর লোকসংগীতের প্রভাব’ এই বিষয়ে ডক্টর আশুতোষ ভট্টাচার্যের সঙ্গে একটি আলোচনার বিবরণের জন্য দ্রষ্টব্য ‘বিষবীণা’ জুলাই-সেপ্টেম্বর

রবীন্দ্রনাথের নৃত্যনাট্য ও গল্পগান

১

কবিতায় যেমন ছন্দের ক্ষেত্রে কবির মুক্তির সাধনা, কাব্যসংগীতের ক্ষেত্রেও কবি একই প্রকারে সেই ছন্দোমুক্তির সাধনা করেছেন। সেই ছন্দোমুক্তি অভ্যাসের দাসত্ব থেকে, প্রথার বন্ধন থেকে, অতিনিরূপিত পদ্ধতির ব্যবহারিক জীর্ণতা থেকে, গতানুগতিকতার ক্লিষ্ট শৃঙ্খল থেকে মুক্তি। গান ও কবিতা এক্ষেত্রে একই পথে চলেছে। কিন্তু তবু এখানে গানেরই জয়। কারণ অতিনিরূপিত ছন্দের বন্ধন ভেঙে কবিতার যে মুক্তি তিনি ঘটিয়েছেন তারই নাম গগুছন্দ—যেখানে কবিতা তার অন্তঃপুর-অভ্যন্ত অবগুণ্ঠনকে উন্মোচিত করে স্বাধীনভর্তৃকা নারীর মত বিনা নাচের ছন্দে স্বাভাবিক তনুসৌন্দর্যে পথ হেঁটে গেছে। সেখানে কবিতার শাস্ত্রীয় অনুশাসন লঙ্ঘন করার জগ্ন তাকে আমদানি করতে হয়েছে প্রাত্যহিকতার ভগ্নাংশ, জনজীবনের স্নান হস্তক্ষেপে তার অঙ্গ হয়েছে ঈষৎধুসর। লোকায়ত বাণীভঙ্গিমায় কবিতাকে সাজাবার জগ্ন গগ্নকবিতাকে খালি পায়ে হেঁটে যেতে হয়েছে বনপাহাড়ি নদীর ভিজে বালির ওপর দিয়ে, তরবারি ফেলে নিতে হয়েছে সাঁওতালি ধনুক। হয়ত বা এমনি অনেক কিছু। কিন্তু সেই একই পদ্ধতিতে ছন্দের বাঁধন খুলতে খুলতে কাব্যসংগীতে যে গগুছন্দ এসেছে তার ভাষার একমাত্র নৃত্যনাট্যাগুলি ছাড়া কোথাও দৈনিকের দৈগ্ধ্য নেই, লৌকিক জীবনের প্রয়োজনলাহিত বাক্ভঙ্গি নেই। পরন্তু তাদের উপর নন্দনকানন থেকে স্বর্গের জ্যোতি এসে পড়েছে, সুর এসে তাকে নিয়ে গেছে সেই ‘আনন্দময় নীরব রাতের নিবিড় আঁধারে’—পুনশ্চ শ্রামলীর গগুছন্দ যেখানে পায়ে হেঁটে কখনো যেতে পারত না।

বুদ্ধদেব বহু বহুকাল পূর্বে রবীন্দ্রনাথের এই সব গগ্নভঙ্গিম ছন্দোশিথিল কাব্যসংগীতগুলির আভ্যন্তর সৌন্দর্যের প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিলেন^১। রবীন্দ্রনাথের কাব্যসংগীতে বাঙলা ছন্দের নিপুণ কারুকলার বহু প্রত্যাশাতীত উদাহরণ থাকলেও শেষ পর্যায়ের রবীন্দ্রসংগীতে কিছু কিছু দৃষ্টান্ত যে ‘ছন্দমিলের অলংকৃত প্রাসাদ ছেড়ে বেরিয়ে এসেছিল’ এ বিষয়ে তিনি একটি নিপুণ কবিজনস্বলভ আলোচনা করেন। রবীন্দ্রনাথের একটি সুপরিচিত বর্ধাসংগীত (‘গীতবিতানে’ প্রেম-পর্যায়ভুক্ত) ‘নীলাঞ্জন ছায়া, প্রফুল্ল কদম্ববন’ উদয়ত

করে তিনি লিখেছিলেন—‘এ গানে মিল নেই, কবিতার বিচারে ছন্দও এখানে শিথিল। ছন্দের স্বর আছে, তাল নেই। নির্দিষ্ট কোনো ছন্দের কাঠামোর মধ্যে এ পড়ে না, পড়বার সময় দীর্ঘ স্বরগুলিকে টেনে পড়বার ঠোঁক হয়, যা বাঙলা ছন্দের রীতি নয়, একে মুক্তছন্দ বললে বোধহয় দোষ হয় না।’ তবে গানটিকে ‘গম্ভগান’ বলতে হযত অনেকের আপত্তি হবে। কারণ, প্রথমত, এটি কবির শেষ পর্যায়ের গান নয়, অর্থাৎ ছন্দোবদ্ধনমুক্তির যে প্রেরণা তাঁর গম্ভকবিতারচনার যুগে ছন্দোব্রষ্ট কাব্যগীতরচনায় নিবিষ্ট হয়েছিল, এই গানটি সেই যুগের রচনাই নয়। দ্বিতীয়ত, এই গানটি ‘হিন্দিভাঙা’, অর্থাৎ কোনো সুপরিচিত ক্লাসিকাল হিন্দি গানের সুরে রচিত। যে সমস্ত রাগরাগিণী-ভিত্তিক হিন্দিগানের সুরে কবি বাঙলা কথা বসিয়েছেন সেই সব গানের কথায় ছন্দের বা কবিতার স্বাভাবিক রূপ নেই, কারণ সেখানে সুরের উপর কথা বসাবার অঙ্কই কবিতার রূপ রক্ষিত হয়নি। যেমন ‘হে সখা মম হৃদয়ে রহো’ বা ‘চিরসখা ছেড়ে না মোরে’। সেগুলিকে ছন্দের মুক্তির উদাহরণ হিসাবে গণ্য করা যায় না। বরং ‘মন মোর মেঘের সঙ্গী’, ‘মোর ভাবনারে কী হাওয়ায় মাতালো’ প্রভৃতি শেষ পর্যায়ের গানে সেই তুলনায় অনেক বেশি ছন্দ-স্বাধীনতা আছে।

কাব্যসংগীতে ছন্দের বন্ধন ভাঙার চেষ্টা সম্ভবত নৃত্যনাট্যগুলিতেই প্রথম দেখা দেয়। এক্ষেত্রে স্মরণীয় যে রবীন্দ্রনাথের গম্ভছন্দ রচনার ইতিহাস ১৩৩৮ সাল থেকে ১৩৪২ সাল এই চার বৎসরের মধ্যে সীমাবদ্ধ এবং তাঁর নৃত্যনাট্য-রচনার ইতিহাসও এরই মধ্যে সূচিত হয়েছে। তাঁর প্রথম নৃত্যনাট্য চিত্রাঙ্গদা ১৩৪২ সালের ফাল্গুনে প্রথম অভিনয়োল্লসকে প্রকাশিত হয়। তাঁর শেষ গম্ভ-ছন্দের কাব্যগ্রন্থ শ্রামলী তারও পরে ১৩৪৩ সালের ভাদ্রে প্রকাশিত হয়। অবশ্য গম্ভকবিতার সুরযোজনার ইচ্ছা কবির ঠিক কোন সময় থেকে দেখা দিয়েছিল সে তথ্য জানা সহজ নয়। দীর্ঘজীবন সহস্র গানে সুর দিয়ে কবি নিশ্চয় সুরসিদ্ধ হয়ে উঠেছিলেন। তানপ্রধান ছন্দের কবিতা ‘ছবি’ এবং ‘গান-রচনা’য় (এ শুধু অনস মাথা এ শুধু মেঘের খেলা) সুরসংযোগ করে শাপ-মোচনে ব্যবহার করেছিলেন ১৩৩৮ সালের পৌষে এবং সেই জটিল ছন্দকেও সংগীত করে তোলার পারংগমতা নিশ্চয় কবিকে অন্তরে এই দুঃসাহস দিয়েছিল যার দ্বারা আরও এলায়িত গম্ভধর্মী ছন্দোশিথিল রচনাতেও সুর দেওয়া যেতে পারে। মনে পড়তে পারে শাপমোচনের দু-একটি গম্ভ-সংলাপেও তিনি সুর

দিয়েছিলেন, তবে তা ১৩৪৭ সালের শাপমোচন অভিনয়কালে। গল্পরচনার স্বরযোজনায় ইচ্ছা তিনি ১২২০ সালেই জ্ঞাপন করেছেন নির্মলকুমারী মহলানবিশকে লেখা একটি পত্রে—

“গল্পরচনার আত্মশক্তির, স্তব্ধরাং আত্মপ্রকাশের, ক্ষেত্র খুবই প্রশস্ত। হয়ত ভাবীকালে সংগীতটাও বন্ধনহীন গল্পের গূঢ়তর বন্ধনকে আশ্রয় করবে। কখনো কখনো গল্পরচনার স্বরসংযোগ করবার ইচ্ছা হয়। লিপিকা কি গানে গাওয়া যায় না ভাবছ” ১২

তারপর এল গল্পরচনার স্বরদানের পরীক্ষা নৃত্যনাট্যে। ১৩৪২ থেকে ১৩৪৬ সালের মধ্যে কবি চিত্রাঙ্গদা চণ্ডালিকা ও শ্রামা এই তিনখানি নৃত্যনাট্যে স্বরযোজনা করলেন। এরপর সানাই কাব্যরচনাকালে কবি অনেকগুলি গল্পগান রচনা করেন, মধ্যবর্তী সময়েও হয়ত করেছেন, যথেষ্ট তথ্যের অভাবে নির্দিষ্ট গান বলে দেওয়া যায় না। সানাই কাব্যে অনেকগুলি কবিতাই গানের পাঠান্তর—যেগুলি গল্পগানরূপে প্রথম রচিত ও স্বরারোপিত হয়েছিল, পরে তাদের ছন্দোবদ্ধ কবিতার রূপান্তরিত করে সানাই গ্রন্থে স্থান দেওয়া হয়েছে। চিত্রাঙ্গদাকে কবি যখন নৃত্যনাট্যের আকৃতি দান করলেন বোধ হয় তখনও গল্পগানের ভবিষ্যৎ তাঁর কাছে স্পষ্ট ছিল না। চিত্রাঙ্গদা নামক বহুপূর্বের কাব্যনাট্য থেকে কবি কেবল কাহিনীটিই নিয়েছিলেন কিন্তু এর সংলাপ ও গীতরচনা সবই তো নতুন করে হয়েছে। তাই সুস্পষ্ট আদর্শ ছিল না বলে চিত্রাঙ্গদার অনেক গান গল্প ও ছন্দোবদ্ধ কবিতার মাঝখানে দাঁড়িয়ে আছে, অনেকগুলি ছন্দোবদ্ধ মিলগ্রথিত অর্থাৎ গানের আঙ্গিকে লেখা কাব্যসংগীত। আবার স্বর-না-দেওয়া তথা আবৃত্তির উপযোগী গছাংশও এতে এসে পড়েছে, যদিও তা হয়ত ছন্দে-গাঁথা।

নৃত্যনাট্য আরম্ভ হয়েছে যৌবনকুঞ্জবনে মোহিনী মায়ার আগম-সংবাদে। একে কি গল্পছন্দ বলা যায়? এর চরণে এখনো ছন্দোশিক্ষিতের অশ্রুত রংকার, কিংবা যেন ছন্দের পাখর তুলে নেওয়ার কবিতার ঘালে ষ্ঠেতচিহ্ন পড়েছে—

মোহিনী মায়ী এল,

এল যৌবনকুঞ্জবনে।

এল হৃদয়শিকারে,

এল গোপন পদসঙ্কারে,

এল স্বর্গকিরণবিজড়িত অঙ্ককারে।

পাভিল ইলুজালের ফাঁসি

হাওয়ায় হাওয়ায় ছায়ায় ছায়ায়

বাজায় বাঁশি।

করে বীরের বীর্যপরীক্ষা,

হানে সাধুর সাধনদীক্ষা,

সর্বনাশের বেড়াঝাল বেষ্টিত চারিধারে।...

আর উদ্‌যুক্তি না দিলেও এই গানের কাব্যরূপ নিশ্চিত নিঃশব্দে ধ্বনিত হতে শুরু করেছে ছান্দসিক পাঠকের প্রতিতে। এরপর ‘শুরু শুরু শুরু শুরু ঘন মেঘ গরজে পর্বতশিখরে’ কিংবা অর্জুনের উক্তি—

অহো কী দুঃসহ স্পর্ধা

অর্জুনে যে করে অশ্রদ্ধা

সে কোনখানে পাবে তার আশ্রয়!

—ইত্যাদি অংশ উনিশ শতকীয় গিরিশচন্দ্র-কীরোদপ্রসাদের নাটকের মত গৈরিশ ছন্দে বা ভগ্ন অমিত্রাক্ষরে রচিত ছন্দে আবৃত্তি করলে খুব একটা অশোভন ঠেকে না। আগাগোড়া নাটকেই এই ছন্দ আর মিলের লুকোচুরি, ‘ওকি এল ওকি এল না বোঝা গেল না’-র মত কবিতার আবির্ভাব-সংশয়, পলাতক পদশব্দ। সম্ভবত সেইজন্তই চিত্রাক্ষদার অর্ধেক নিটোল কাব্যগীতে পূর্ণ। ওরে বড় নেমে আয়, বঁধু কোন আলো লাগল চোখে, যাও যদি যাও তবে, তুনি ক্ষণে ক্ষণে মনে মনে অভয়জলের আহ্বান, দে তোরা আমার নৃতন করে দে, রোদনভরা এ বসন্ত কখনো আসেনি বুঝি আগে, তোমার বৈশাখে ছিল প্রথম রোদের জ্বালা, আমার এই রিক্তডালি দিব তোমারই পায়ে, আমার অঙ্গে অঙ্গে কে বাজায় বাঁশি, স্বপ্নমদির নেশায় মেশা এ উন্মত্ততা, কোন দেবতা সে কী পরিহাসে ভাসালো মায়ার ভেলায়, অশান্তি আজ হানল এ কী দহনজ্বালা, কেটেছে একেলা বিরহের বেলা, সন্ধ্যাসের বিহ্বলতা—নিজেরে অপমান, নারীর ললিত লোভন লীলার, বিনা সাজে সাজি দেখা দিবে তুমি কবে, তুকার শান্তি হৃদয় কান্তি, এসো এসো বসন্ত ধরাতলে—এতগুলি কাব্যসংগীত চিত্রাক্ষদার আছে যা মায়ার খেলার কথাই মনে করিয়ে দেয়।^৩ গল্পধর্মী কবিতায় নির্বিচার স্বরযোজনার দুঃসাহস এখনো যেন কবির অনারত, তাই চিত্রাক্ষদার কাব্যসংগীতরূপ সংলাপগুলি ছাড়া অল্প সংলাপের অর্ধেকেরও বেশি স্বরহীন আবৃত্তিরূপেই রয়ে গেছে। স্বর-দেওয়া গল্পধর্মী

সংলাপ এবং স্বর-না-দেওয়া . আবৃত্তি অংশ উভয়ের মধ্যে পার্থক্য কেবল এইমাত্র যে দুইই মিলহীন, কিন্তু আবৃত্তি অংশে কেবল অমিল প্রবহমান পয়ার বা মুক্তবন্ধের আভাস আছে যা ইতিপূর্বে পরিশেষের জরতী, বাঁশি ইত্যাদি কবিতায় পেয়েছি। আর স্বরযোজিত গদ্যধর্মী রচনাগুলিতে ধ্বনিপ্রধান ছন্দের স্পন্দনই স্থম্পষ্টতর। যেমন চিত্রাঙ্গদার আরোপিত যৌবনাবেশ প্রত্যাহার করে নেওয়ার সময় মদনের উক্তি—

তাই হোক তবে তাই হোক,
কেটে যাক রঙিন কুয়াশা,
দেখা দিক শুভ্র আলোক।
মায়া ছেড়ে দিক পথ,
প্রেমের আশ্রক জয়রথ
রূপের অতীত রূপ
দেখে যেন প্রেমিকের চোখ—
দৃষ্টি হতে খসে যাক, খসে যাক মোহনির্মোক।

চিত্রাঙ্গদার দেহ থেকে কৃত্রিম যৌবননির্মোক খসে গেলেও এই কবিতার অঙ্গ থেকে কৃত্রিম ছন্দনির্মোক কবি খসাতে পারেননি। বীতমোহ অর্জুনের সম্মুখে হৃতরূপ চিত্রাঙ্গদার আত্মপরিচয় অংশ ১২৯৯ সালে লেখা কাব্যনাট্য চিত্রাঙ্গদা থেকেই গ্রহণ করেছেন, কিন্তু ছন্দের অনুশাসনকে সবেগে নিক্ষেপের দুঃসাহস কোথায় এখানে? প্রথমে কাব্যনাট্যের অংশটি দ্রষ্টব্য—

আমি চিত্রাঙ্গদা।

দেবী নহি, নহি আমি সামান্য রমণী।
পূজা করি রাখিবে মাথায়, সেও আমি
নহি, অবহেলা করি পুষিয়া রাখিবে
পিছে, সেও আমি নহি। যদি পার্শ্বে রাখ
মোরে সংকটের পথে, দুঃস্থ চিন্তার
যদি অংশ দাও, যদি অত্মমতি কর
কঠিন ত্রুতের তব সহায় হইতে,
যদি স্থখে দুঃখে মোরে কর সহচরী,
আমার পাইবে তবে পরিচয়।...

আজ

শুধু নিবেদি চরণে, আমি চিত্রাঙ্গদা,
রাজেন্দ্রনন্দিনী ।

খুবই বিস্ময় লাগে একথা ভাবতে যে, নৃত্যনাট্য চিত্রাঙ্গদা রচনাকালে ১২৯৯ সালের কাব্যনাট্য চিত্রাঙ্গদা বইটি দেখার কী প্রয়োজন ছিল কবির? যে স্বতঃস্ফূর্ত আবেগে এই নৃত্যনাট্যের নতুন সংগীতগুলি উৎসারিত হয়েছে, সেখানে কাব্যনাট্যের ভাষাস্তরের প্রয়োজন কি অনিবার্য ছিল? উপরে উদ্ভূত চিত্রাঙ্গদার কাব্যসংলাপটি ঈষৎ রূপান্তরে নৃত্যনাট্যে পাই—

আমি চিত্রাঙ্গদা, আমি রাজেন্দ্রনন্দিনী ।

নহি দেবী, নহি সামান্য নারী ।

পূজা করি মোরে রাখিবে উর্ধ্বে সে নহি নহি,

হেলা করি মোরে রাখিবে পিছে সে নহি নহি ।

যদি পার্শ্বে রাখি মোরে সংকটে সম্পদে,

সম্মতি দাও যদি কঠিন ব্রতে সহায় হতে

পাবে তবে তুমি চিনিতে মোরে ।

আজ শুধু করি নিবেদন—

আমি চিত্রাঙ্গদা রাজেন্দ্রনন্দিনী ।

২

নৃত্যনাট্য চিত্রাঙ্গদার পর নৃত্যনাট্য চণ্ডালিকা (১৩৪৪ ফাস্তন) রচনাকালে গগ্গছন্দে দিকে কবি আরও অনেকটা অগ্রবর্তী হয়েছেন দেখা যাচ্ছে । বুদ্ধদেব বহুও মন্তব্য করেছেন—

“নৃত্যনাট্য চণ্ডালিকাতেও মোটামুটি এই আঙ্গিকই অবলম্বন করা হয়েছে, কিন্তু তার কোনো কোনো অংশ বিস্ময় গতের ছাঁচে ঢালাই হয়ে এমন একটি অভিনব রূপ পেয়েছে যা এর সহচর নাট্য দুটিতে পাওয়া যায় না । চণ্ডালিকার বিষয়বস্তুতে যে বিশেষ একটি মানবিক মহিমা আছে, তার প্রভাব পড়েছে এর রূপকল্পেও । অল্প দুটি নৃত্যনাট্যের তুলনায় এর রচনাভঙ্গি নিরাভরণ, পদে পদে মিলের কংকার নেই, স্থানে স্থানে গগ্গছন্দে শেষ বেশটুকু পর্যন্ত ছেড়ে দিয়ে গতের সরলতার নিজেই মিশিয়ে দিয়েছে । আমার মনে হয়, কবির তিনটি নৃত্যনাট্যের মধ্যে, রূপকল্পের দিক থেকে চণ্ডালিকা সবচেয়ে পরিণত ও হ্রস্পূর্ণ; তার একটা কারণ বোধ হয় এই যে অল্প দুটি পুরনো রচনা থেকে রূপান্তরিত,

চণালিকা সম্পূর্ণ মৌলিক। কাব্যনাট্য চিত্রাঙ্গদা, নৃত্যনাট্য চিত্রাঙ্গদা ভুলতে পারেনি, পরিশোধ কবিতার স্মৃতি-শ্রামাকে জড়িয়ে আছে। কিন্তু চণালিকা নৃত্যনাট্যরূপেই কবির মনে প্রতিভাত হয়েছিল বলে তার রচনা ঠিক বিষয়ের অল্পরূপ ভাষা ও ভক্তি নিয়ে সুসম্পূর্ণ হতে পেরেছে।” (পূর্বোক্তিত প্রবন্ধ)

চণালিকা সম্পর্কে এই মন্তব্য মোটামুটি সমর্থনযোগ্য, অর্থাৎ চিত্রাঙ্গদা ও শ্রামার ভুলনায় চণালিকার ছন্দোহীনতা ও গতধর্মিতা অধিক, কিন্তু তার কারণ এই নয় যে, চণালিকা মৌলিক। নৃত্যনাট্য চণালিকাও কবির চণালিকা নামক গতনাটক অবলম্বনে রচিত। গতনাটক চণালিকা ১৩৪০ সালের ভায়ে রচিত হয়, অভিনীতও হয়। প্রকৃতপক্ষে চণালিকা প্রথম গতরচনা ছিল বলেই ১৩৪৪ সালের নৃত্যনাট্যে তাকে গানে রূপান্তরিত করা সহজ হল। চিত্রাঙ্গদা ও শ্রামা সম্পর্কে বুদ্ধদেব বহুর বক্তব্য সমর্থনযোগ্য অর্থাৎ এই দুই নৃত্যনাট্যে কাব্যনাট্য চিত্রাঙ্গদা ও পরিশোধ কবিতাকে কবি ভুলতে পারেননি। কিন্তু চণালিকার প্রথম রূপ বেহেতু সৌভাগ্যক্রমে কাব্যনাট্য নয়, গতনাট্য—তাই সেই গতকেই সহজে সংগীত করে তুললেন কবি। চণালিকার নৃত্যনাট্যের ভাষা যে ছন্দবৈশিষ্ট্য গত নয়, নিরলংকৃত ছন্দোদ্ভূত গত তাতে কোনো সন্দেহ নেই। বিষয়ের দিক থেকেও তার মধ্যে এমন সব প্রাত্যহিক ঘরোয়া শব্দ প্রবেশ করেছে যা চিত্রাঙ্গদায় ছিল না, শ্রামাতেও নেই। বুদ্ধদেব বহুও বলেছেন “স্বরমন্দিরে যে সব প্রসঙ্গের প্রবেশের অধিকার ছিল না, একটি অম্পৃক্তার সঙ্গে সঙ্গে সেই অম্পৃক্তদেরও মুক্তি দিলেন আমাদের কবি।”

গত কত সহজে গতছন্দ এবং গতছন্দ কত অনায়াসে গতগান হয়ে উঠল, চণালিকার গতরূপ ও নৃত্যনাট্যরূপের তুলনা করে সহজেই তা দেখান যেতে পারে। যেমন, গতনাট্যে যেখানে আছে—

মা। জাত লুকোস নি ? বলেছিলি যে তুই চণালিনী ?

প্রকৃতি। বলেছিলেম। তিনি বললেন, মিথ্যা কথা। তিনি বললেন, প্রাণের কালো মেঘকে চণাল নাম দিলেই বা কী, তাতে তার জাত বদলায় না, তার জলের ঘোচে না গুণ। তিনি বললেন, নিন্দে কোর না নিজেকে। আত্মনিন্দা পাপ, আত্মহত্যার চেয়ে বেশি।

নৃত্যনাট্যে সেই অংশের ভাষা এইরূপ—

প্রকৃতি।... আমি চণালী, সে যে মিথ্যা, সে যে মিথ্যা,

সে যে দারুণ মিথ্যা।

প্রাণের কালো যে মেঘ
 তারে যদি নাম দাও 'চণ্ডাল'
 তা বলে কি জাত ঘুচিবে তার,
 অশুচি হবে কি তার জল।
 তিনি বলে গেলেন আমার—
 নিজের নিন্দা কোরো না,
 মানবের বংশ তোমার,
 মানবের রক্ত তোমার নাড়ীতে।

গল্পনাট্যের এই নিরোদ্ধত অসুস্থতা নৃত্যনাট্যরূপান্তরের উল্লেখ সর্বাধিক করা হয়ে থাকে। যা প্রকৃতির মুখে তার নতুন জন্মের কথা শুনে অবিধাসের ইঙ্গিত দিতে আশ্চর্য্যবশত অভিভূত প্রকৃতি একটানি বলে গেল—

“সেদিন রাজবাড়িতে বাজল বেলা-দুপুরের ঘণ্টা, ঝাঁ ঝাঁ করছে রোদদূর। মা-মরা বাছুরটাকে নাওয়াচ্ছিলুম কুয়ার জলে। কখন সামনে দাঁড়ালেন বৌদ্ধ ভিক্ষু, পীতবসন তাঁর। বললেন, জল দাও। প্রাণটা উঠল চমকে, শিউরে উঠে প্রণাম করলেম দূর থেকে। ভোরবেলাকার আলো দিয়ে তৈরি তাঁর রূপ। বললেম, আমি চণ্ডালের মেয়ে, কুয়ার জল অশুদ্ধ। তিনি বললেন, যে মানুষ আমি তুমিও সেই মানুষ; সব জলই তীর্থজল যা তাপিতকে স্নিগ্ধ করে, তৃপ্ত করে তৃষিতকে।...

কেবল একটি গুহু জল নিলেন আমার হাত থেকে, অগাধ অসীম হল সেই জল। সাত সমুদ্র এক হয়ে গেল সেই জলে, ডুবে গেল আমার কুল, ধুয়ে গেল আমার জন্ম।”

লক্ষ্য করার বিষয়, প্রকৃতির এই উজ্জ্বল মধ্যে প্রথম দিকে সাধারণ জীবনের লোকায়ত বাণীভঙ্গি থাকলেও শেষ দিকে সেই অস্পষ্ট মেয়ের ভাষা বিষয়ের স্বর্গোরবে আপনিই যেন অনির্বচনীয় হয়ে গেছে। অসামান্য উপলব্ধিতে যার কূপের অশুদ্ধ জলে সাতসমুদ্রের অতলান্ত রহস্য সঞ্চারিত হয়, তার ভাষাকে গানে পরিণত করতে কবিকে তাই বেগ পেতে হয়নি। তাই নৃত্যনাট্য চণ্ডালিকায় আমরা এই অংশের কাব্যরূপ পেলাম বহুদূর—

এ নতুন জন্ম, নতুন জন্ম, নতুন জন্ম আমার।
 সেদিন বাজল দুপুরের ঘণ্টা, ঝাঁ ঝাঁ করে রোদদূর,
 জান করাতে ছিলেয় কুয়োভলায় মা-মরা বাছুরটিকে।

সামনে এসে দাঁড়ালেন বৌদ্ধ ভিক্ষু আমার—
 বললেন, জল দাও, জল দাও, জল দাও ।
 শিউরে উঠল দেহ আমার, চমকে উঠল প্রাণ ।
 বল দেখি মা, সারা নগরে কি কোথাও নেই জল ।
 কেন এলেন আমার কুয়োর ধারে,
 আমাকে দিলেন সহসা
 মাহুঘের তৃষ্ণা-মেটানো সম্মান ।

গম্ভসংলাপে চণালিকার পরবর্তী উক্তিঅংশ নৃত্যনাট্যের প্রথম দৃশ্যে স্থানান্তরিত হয়েছে, যেখানে বৌদ্ধশিল্প আনন্দ চণালিকার কাছে এক গুণ্ড জল পান করে তাকে আশীর্বাদ করে চলে গেলেন । তারপর জলদানতৃষ্ণির বিশ্বরাহত আনন্দে চণালিকার মুখে শুনি—

শুধু একটি গুণ্ড জল,
 আহা, নিলেন তাঁহার করপুটের কমলকলিকায় ।
 আমার কৃপ যে হল অকূল সমুদ্র—
 এই যে নাচে, এই যে নাচে, তরঙ্গ তাহার
 আমার জীবন জুড়ে নাচে—
 টলোমলো করে আমার প্রাণ,
 আমার জীবন জুড়ে নাচে ।
 ওগো কী আনন্দ, কী আনন্দ, কী পরম মুক্তি !
 একটি গুণ্ড জল—
 আমার অন্নজন্মান্তরের কালি ধুয়ে দিল গো
 শুধু একটি গুণ্ড জল ।

গম্ভনাট্য ও নৃত্যনাট্য থেকে সমজাতীয় দৃষ্টান্ত আরও দেখান যেতে পারে, কিন্তু মোটামুটি সিদ্ধান্ত একই দাঁড়াবে । গম্ভবাক্যগুলিই নৃত্যনাট্যে কবিকে সুরযোজনায় প্রণোদিত করেছে এবং সুরের সহযোগিতায় শেগুলি অপরূপ হয়ে উঠেছে । চণালিকার গম্ভ সংলাপ সুরের সংস্কারেই অবশ্য আমাদের—অর্থাৎ শিকিত, রবীন্দ্রাহুরাগী, রবীন্দ্রসংস্কৃতিপুষ্ট ও রবীন্দ্রনাথের নৃত্যনাট্য বারবার দর্শন-শ্রবণের অভিজ্ঞতায় প্রায় প্রতিধ্বনিত আমাদের, ভালো লাগে । কিন্তু চেষ্টা করে তার কথা ভুললেও এই গম্ভসংলাপকে আমরা নিতান্ত গম্ভ বলে

উড়িয়ে দিতে পারি না। চিত্রাঙ্গদার নৃত্যনাট্য সংস্করণের ভূমিকায় কবি লিখেছিলেন—

“এই গ্রন্থের অধিকাংশই গানে রচিত এবং সে গান নাচের উপযোগী। একথা মনে রাখা কর্তব্য যে, এই জাতীয় রচনায় স্বভাবতই স্বর ভাষাকে বহুদূর অতিক্রম করে থাকে, এই কারণে স্বরের সঙ্গ না পেলে এর বাক্য এবং ছন্দ পঙ্গু হয়ে থাকে। কাব্য আবৃত্তির আদর্শে এই শ্রেণীর রচনা বিচার্য নয়। যে পাখির প্রধান বাহন পাখা, মাটির উপরে চলার সময় তার অপটুতা অনেক সময় হাত্তকর বোধ হয়।”

উপমানটির চমৎকৃতিই এই কৈকিয়ন্তের কারণ কিনা বলা যায় না। কিন্তু এই আত্মসমর্থনের কোন প্রয়োজন ছিল না। পুনশ্চ থেকে শ্রামলী যদি কাব্য-আবৃত্তির আদর্শে বিচার্য হয় তবে চিত্রাঙ্গদা থেকে শ্রামার নৃত্যনাট্যরূপও কাব্যআদর্শে বিচার্য হতে পারে। স্বরের একতালিতে একঝাঁক পায়রা চক্রাকারে এখনি আকাশে উড়ে তাদের উড্ডীন জীবনছন্দকে শূণ্ণে ছড়িয়ে দেবে জানলেও মাটিতে শস্ত খুঁটে খুঁটে খাওয়ার সেই দৃষ্টটিই কি অপটু হাত্তকরের নমুনা হয়ে ওঠে? চিত্রাঙ্গদার ভাষার কাব্যধর্মের উল্লেখ তো আগেই করা হয়েছে। চণ্ডালিকার এই অংশ কি স্বরব্যতিরেকে অপটু হাত্তকরতার উদাহরণ হয়েছে?

মা। বাছা, তুই যে আমার বুকচেরা ধন।

তোর কথাতেই চলেছি পাপের পথে, পানীযসী।

হে পবিত্র মহাপুরুষ,

আমার অপরাধের শক্তি যত

ক্ষমার শক্তি তোমার আরো অনেক গুণে বড়।

তোমারে করিব অসম্মান—

তবু প্রণাম, তবু প্রণাম, তবু প্রণাম।

চণ্ডালিকার কবি অনেকগুলি স্বয়ংসম্পূর্ণ গানও ব্যবহার করেছেন, তবে সেগুলির সংখ্যা চিত্রাঙ্গদার তুলনায় কম। গল্পনাট্য চণ্ডালিকার কাব্যগীত ছিল এই কটি—যে আমরা দিয়েছে ডাক (অসম্পূর্ণ করেকটি পংক্তি, নৃত্যনাট্যে এটি পূর্ণ হয়েছে), বলে জল দাও দাও জল, চকে আমার তুকা, ফুল বলে ধন্ত আমি মাটির পরে, ওগো তোমার চক্ষু দিয়ে বেলে লতাদুটি, না না ডাকব না ডাকব না অমন করে বাইরে থেকে, আমি তারেই জানি

তারেই জানি, দোষী করো দোষী করো, যায় যদি যাক সাগরতীরে, হৃদয়ে
মল্লি ডমক শুকশুক, দুঃখ দিয়ে মেটাব দুঃখ তোমার, হে মহাদুঃখ হে কজ
হে ভয়ংকর, আমি তোমারই মাটির কজা, মম রক্ত নুতুলদলে এসো,
পথের শেষ কোথায়। সবগুলিই এই নাটকের জন্ত রচিত নয়, কয়েকটি
গান যে পূর্বকালের রচনা সে তথ্য ইতিপূর্বের অধ্যায়গুলিতে পাওয়া
যাবে। নৃত্যনাট্য চণালিকায় কাব্যগীতি আছে এইগুলি—নব বসন্তের দানের
ডালি এনেছি তোদেরই ঘরে, আমার মালার ফুলের দলে আছে লেখা, দই
চাই গো দই চাই, ওগো তোমরা যত পাড়ার মেয়ে, যে আমারে পাঠাল এই
অপমানের অঙ্কারে, কী যে ভাবিস তুই অজ্ঞমনে, কাজ নেই কাজ নেই
মা, মাটি তোদের ডাক দিয়েছে, ওগো ডেকো না মোরে, ফুল বলে ধন্য
আমি, যে আমারে দিয়েছে ডাক, বলে জল দাও দাও জল, চক্ষে আমার
তৃষ্ণা, আমায় দোষী করো, যায় যদি যাক সাগরতীরে, ঐ দেখ পশ্চিমে
শেষ ঘনালো, দুঃখ দিয়ে মেটাব দুঃখ তোমার, জাগেনি এখনো জাগেনি
রসাতলবাসিনী নাগিনী, ঘুমের ঘন গহন হতে যেমন আসে স্বপ্ন। অবশ্য
এর সবগুলিকেই আদর্শ কাব্যগীতি বলা যায় কিনা প্রশ্ন উঠতে পারে।
অনেকগুলি গান নাট্যসংলাপের বিচ্ছিন্নতার দৃষ্টান্ত, ছন্দে দীন, সাধারণ সংবাদ
বকে ধারণ করে আছে। গীতবিতানের প্রথম ও দ্বিতীয় খণ্ডে প্রেম-পূজা-
প্রকৃতি ইত্যাদি পর্যায়ে তাদের উল্লেখও নেই হয়ত। কিন্তু তথাপি, নাট্য-
সংলাপ রচনাতেও, এগুলির মধ্যে যে একটি কাব্যসংগীতের পূর্ণতা এসেছে,
নিরীকের স্বয়ংসম্পূর্ণতার কাছাকাছি এসেছে, সেজন্তই কাব্যগীত বললে অগ্রায়
হয় না। ফুলওয়ালির দলের দ্বিতীয় গান—

আমার মালার ফুলের দলে আছে লেখা

বসন্তের মঙ্গলিপি।

এর মাধুর্যে আছে যৌবনের আমন্ত্রণ।

সাহানা রাগিনী এর রাঙা রঙে রঞ্জিত,

মধুকরের সূখা অশ্রুত ছন্দে

গন্ধে তার গুঞ্জে।

তারপর ‘জান গো ডালা গাঁও গো মালা’ এই দীর্ঘ গানটি ছন্দে মিলে
কবিতার কোনো প্রত্যাশা পূরণ করে না। তথাপি এর গুল্পিত বাসন্তী শব্দ-
পিঙ্কনে একটি মধুর কাব্যস্বরভি সঞ্চারিত। সংলাপকে অন্তিমিক থেকে, গানের

প্রচলিত আকৃতিতে মিলযোজন। করেও, এই নৃত্যনাট্যে এক প্রকার কাব্যগীতি করে গড়ে তুলেছেন কবি, যেমন—

যে আমারে পাঠাল এই অপমানের অঙ্ককারে

পুজিব না, পুজিব না, পুজিব না সেই দেবতারে, পুজিব না ।

কেন দিব ফুল, কেন দিব ফুল,

কেন দিব ফুল আমি তারে—

যে আমারে চিরজীবন রেখে দিল এই ধিক্কারে ।

আনি না হাররে কী ছুরাশায় রে

পূজাদীপ জালি মন্দিরদ্বারে ।

আলো তার নিল হরিয়া, দেবতা ছলনা করিয়া,

আধারে রাখিল আমারে ।

‘ঘুমের ঘন গহন হতে যেমন আসে স্বপ্ন’ এইরূপ একটি চমক-দেওয়ার মত কাব্যগীতের তুলনা কি সমগ্র প্রেম-পর্যায়ের গানে একটিও আছে ? গানের প্রচলিত স্তবক নেই, স্তবকাস্ত অল্পপ্রাস নেই, কেবল ‘তেমনি তুমি এসো’ এই ধ্বনির পুনরাবৃত্তিতে আগমন-সম্ভাবনার ব্যাকুলতাকে অনিবার্য করে তোলার ধ্বনি, আর সামান্ত পর্বরীতির অস্তিত্ব এই গানটিকে অসামান্ত করেছে । সেই জন্ত স্বয়ং কবিও গীতবিতানের প্রেম-পর্যয়ে গানটিকে স্বতন্ত্রভাবে স্থান দিয়েছেন ।

৩

শ্রীমা নৃত্যনাট্য রচিত হয়েছিল ১৩৪৬ সালের ভাদ্রে, যদিও নৃত্যনাট্যরূপে শ্রীমাকে গড়ে তোলার একটি প্রয়াসের সন্ধান পাওয়া যায় ১৩৪৩ সালের আশ্বিনে । কার্তিকের প্রবাসীতে প্রকাশিত উক্ত প্রাথমিক খণ্ডটি রবীন্দ্র-রচনাবলীর পঞ্চবিংশ খণ্ডের পরিশিষ্টে মুদ্রিত হয়েছে । নৃত্যনাট্য শ্রীমা সেই খণ্ডটির উপরই গড়ে উঠেছে তাতে সন্দেহ নেই । চিত্রাঙ্গদা ও শ্রীমার তুলনার চণ্ডালিকার গল্পধর্মিতার কথা পূর্বেই বলা হয়েছে—বস্তুত শ্রীমার স্বতন্ত্র কাব্যগীতগুলি ছাড়া সংলাপাংশে গল্পধর্মিতা কিছুটা পরিশোধ কবিতার ছন্দো-ধ্বনি ও ভাষাকে অবলম্বন করে রচিত । তবে এই কাব্যের কাব্যগীতিগুলি গল্পগান হয়ে উঠেছে অবলীলাক্রমে । যেমন—

হে বিরহী, হায় চঞ্চল হিয়া তব—

নীরবে আগ্রাংকী শূণ্য মন্দিরে,
কোন সে নিরুদ্দেশ লাগি আছ আগিয়া ।

অপনরাপিণী অলোকহৃন্দরী

অলঙ্কার-অলকাপুরী-নিবাসিনী,

তাহার মুরতি রচিলে বেদনায় হৃদয়-মাঝারে ।

রবীন্দ্রনাথের নৃত্যনাট্যের গল্প গানগুলিতে সাধুক্লিষ্টাপদ (যেমন—আছ আগিয়া) সাধুভাষার সর্বনাম (যেমন—তাহার), হেন সম তব প্রভৃতি কাব্যগদ্য শব্দ শেষ পর্যন্ত বর্জিত না হলেও ভাষা যে অনেক বলিষ্ঠ, শব্দ-ব্যবহারে স্বাধীন হয়ে উঠেছে তাতে সন্দেহ নেই। আমাদের কাব্যগীতের সংখ্যা বেশি নয়। সম্পূর্ণ কাব্যগীত এগুলি—ফিরে যাও কেন ফিরে ফিরে যাও, মায়াবনবিহারিণী হরিণী, হতাশ হয়ে না হয়ে না হয়ে না সখা, জীবনে পরম লগন কোর না হেলা, ধরা সে যে দেয় নাই দেয় নাই, হৃদয়ের বন্ধন নিষ্ঠুরের হাতে ঘুচাবে কে, আমার জীবনপাত্র উজ্জলিয়া মাধুরী করেছে দান, প্রেমের জোয়ারে ভাসাব দৌহারে, হায় হায় রে হায় পরবাসী, নীরবে থাকিস সখী ও তুই নীরবে থাকিস, ক্ষমিতে পারিলাম না যে। আসলে আমাদের সংলাপাংশে চণ্ডালিকার তুলনায় গল্পভাগ কম, এখানে সংলাপাংশে স্বতন্ত্রভাবে কবি কবিতার মিল বা ছন্দের দোলা সঞ্চার করেছেন। যেমন, দ্বিতীয় দৃষ্ট থেকে—

স্বামী । তোমাদের এ কী ভ্রান্তি—

কে ঐ পুরুষ দেবকান্তি,

প্রহরী, মরি মরি ।

এমন করে কি ওকে বাঁধে ।

দেখে যে আমার প্রাণ কাঁদে ।

বন্দী করেছে কোন দোবে ।

কোটাল । চুরি হয়ে গেছে রাজকোষে,

চোর চাই যে করেই হোক, চোর চাই ।

হোক-না সে যেই কোন লোক, চোর চাই ।

নহিলে মোদের বাঁধে মান ।

স্বামী । নির্দোষী বিদেশীর রাখো প্রাণ,

ছুই দিন মাগিছ সময় ।

কোটাল। রাখিব তোমার অতুনয়—

দুই দিন কারাগারে রবে।

তারপর যা হয় তা হবে।

আমার সখীদের গান যারাকুমারীদের গানগুলিকে মনে করিয়ে দেয়।

এইভাবেই নৃত্যনাট্যের মধ্য দিয়ে রবীন্দ্রসংগীতের কাব্যছন্দে গন্তধর্মিতার প্রয়োগ ঘটল এবং শেষ জীবনের অধিকাংশ গানেই কবি গানের আঙ্গিকে ছন্দকে অপরিহার্য করে তুললেন না। কখনও মিত্রাক্ষরকে রক্ষা করলেন, কিন্তু সমমাত্রিক পর্বের রীতিকে উপেক্ষা করলেন। কখনও পর্বের বন্ধন রয়ে গেল, কিন্তু মিত্রাক্ষরের চিহ্ন মুছে গেল। আর প্রথাগত ছন্দের এই দুই প্রহরীকেই একেবারে প্রত্যাহার করে কাব্যের ভাষাকে তিনি খুলে দিলেন গন্তপথ-চারীদের অবাধ বিহারের জন্য। তবু শেষ পর্যন্ত তাঁর অসামান্য প্রতিভার স্পর্শেই গড়ে রঙ ধরেছে পত্থের। তাঁর ভাষার আশ্চর্য ধ্রুনিবহ ক্ষমতা, অলংকার-চিত্রকল্পের অভাবনীয় দ্রুতি, উপলব্ধির অনন্ততা এই সব গত্থের উপর এনে দিয়েছে দুর্লভ কাব্যগুণের প্রতীয়মান ধর্মগুলিকে, শেষ পর্যন্ত স্রুয়ের হৌওয়ার তারা উধাও হয়েছে নিঃসীম শূণ্ণে—ছন্দের অভাবকে দুঃখের চিহ্ন বলে মনে রাখতে দেয়নি। ছন্দের শাসন এড়িয়ে গত্থের দিকে কাব্যবাণীকে নিয়ে যাওয়ার এই চেষ্টা বিশেষভাবে নৃত্যনাট্যগুলির সমকালীন এবং পরবর্তী যুগের গানেই বেশি করে ঘটলেও তার পূর্ববর্তীকালের কিছু কিছু গানকে এই ধরনের দৃষ্টান্তের ইতিহাসে কেলা যাব না এমন নয়। তাসের দেশের ‘উত্তল হাওয়া লাগল আমার গানের তরঙ্গীতে’, শাপমোচনের ‘কখন দিলে পরায়ে স্বপনে বরণমালা’—এই দুই গানেই ছন্দের প্রতীতি আছে মাত্র, কিন্তু কাব্যছন্দ নির্ভুল ভাবে নেই—মিলটুকু পড়ে আছে। ‘ও আমার ধ্যানেরই ধন’ এই জাতীয় উদাহরণ। ‘ওগো আমার চিরঅচেনা পরদেশী’তেও ছন্দমিল কিছুই নেই। গীতবিতানের প্রেম-পর্যায়ের ‘না না ভুল কোরো না গো ভুল কোরো না, ‘ভুল করেছি তুল ভেঙেছে’, ‘ডেকো না আমারে ডেকো না ডেকো না’, ‘হার হতভাগিনী’, ‘ছি ছি যরি লাজে’, ‘ভুল মিলন লগনে বাজুক বাঁশি,’ ‘আর নহে আর নয়’, ‘ছিন্ন শিকল পায়ে নিয়ে ওরে পাখি,’ ‘বাক ছিঁড়ে বাক ছিঁড়ে বাক’, ‘দুঃখের যজ্ঞ-অনল-অলনে জ্বলে বে প্রেম,’ ‘অজানা স্রু কে দিয়ে যায় কানে কানে,’ ‘মম দুঃখের সাধন হবে করি তু নিবেদন,’ ‘বাণী য়ার

নাহি,' 'আজি দক্ষিণ পবনে,' 'বদি হায় জীবন পূরণ নাই হল,' 'আমার আপন গান আমার অগোচরে,' 'অধরা মাধুরী ধরেছি ছন্দোবন্ধনে,' 'আমি যে গান গাই,' 'ওগো স্বপ্নধরুসিণী,' 'ওরে জাগারো না ও যে বিরাম যাগে,' 'দিনান্ত-বেলায় শেষের ফসল,' 'ধূসর জীবনের গোধূলিতে,' 'দোষী করিব না করিব না ভোমারে,' 'প্রাণের পবনে আকুল বিষন্ন সঙ্কায়'—গানগুলি পূর্বকথিত তিন ধরনের গল্প গানের উদাহরণরূপে গৃহীত হতে পারে। এগুলির মধ্যে কয়েকটি গান একেবারে শেষ পর্যায়ের সানাই কাব্যের সমকালীন—কয়েকটি গল্পগানের ছন্দোবদ্ধ সানাই কাব্যও আছে। কয়েকটি গান শেষ জীবনে নৃত্যনাট্য মায়ার খেলার জন্ত রচনা করেছিলেন।^৪ বর্ষা-পর্যায় 'আমি প্রাণ আকাশে ঐ দিয়েছি পাতি,' 'ধামাও রিমিকি রিমিকি বরষণ,' 'যায় দিন প্রাণ দিন যায়,' 'আমি কী গান গাব যে ভেবে না পাই,' 'মোর ভাবনারে কী হাওয়ায় মাতালো,' 'আজি তোমার আবার চাই স্নানাবারে,' 'এসো গো জেলে দিয়ে যাও প্রদীপখানি,' 'আজি ঝরো ঝরো মুখর বাদর দিনে,' 'প্রাণের গগনের গায়,' 'স্বপ্নে আমার মনে হল,' 'শেষ গানেরই রেশ নিয়ে যাও চলে,' 'এসেছিলে তবু আস নাই,' 'নিবিড় মেঘের ছায়ায় মন দিয়েছি মেলে,' 'আমার যে দিন জেলে গেছে চোখের জলে,' 'সঘন গহন রাত্রি,' 'ওগো তুমি পঞ্চদশী'—এইগুলিও গল্পগানের তালিকার আলোচনার যোগ্য।

এই সমস্ত তালিকা থেকে একটি সত্য স্পষ্ট হয়ে ওঠে যে, জীবনের একেবারে অন্তিম প্রান্তে এসে কবি স্বেচ্ছায় গানের ছন্দকে কেলে দিয়েছেন। অধিকাংশ গানের বিষয়ই প্রেম এবং সে প্রেম বিরহধূসর অতীতস্মৃতিময়র। গোধূলির শেষলগ্নে এসে প্রৌঢ় কবির স্মার্তবিবশ চেতনার প্রভাবের আবছা ছবিগুলো ভেসে উঠেছে—

এ কান্না নয়, হাসি নয়, চিন্তা নয়, তত্ত্ব নয়,

যত কিছু ঝাপসা-হয়ে-বাওয়া রূপ,

কথা-হারিয়ে-বাওয়া গান,

ভাপহারা স্মৃতিবিস্মৃতির ধূপছায়া"^৫—

যে স্মৃতি অর্ধফুট, বয়সের জীর্ণতার মলিন, কালের দূরত্বে অস্পষ্ট—সেই স্মৃতির অসম্পূর্ণতার জন্তই কি স্মৃতিবহ গানে ছন্দের প্রতি এত অমনোযোগ? মিলভাঙা জীবনের স্মৃতিই কি মিলহারা ছন্দোহারা হাহাকারে পরিণতি?

এ প্রবন্ধের উত্তর আশাদের জানা নেই।

১। রবীন্দ্রনাথের গল্প গান—বুদ্ধদেব বহু, গীতবিতান বার্ষিকী ১৩৪০। এই প্রসঙ্গে আরও-
জটিল্য রবীন্দ্রনাথের গল্পগান—বীরেন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, গীতবিতান পত্রিকা

২। পথে ও পথের প্রান্তে, ৮ আগস্ট ১৯২৯এর পত্র। এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য বুদ্ধদেব বহুর
মন্তব্য—“আমার দৃঢ় বিশ্বাস, শেষ জীবনে নিরন্তর রোগের সঙ্গে সংগ্রাম করতে না হলে
রবীন্দ্রনাথ গল্পগানকে একটা হৃৎপট্ট দৃঢ় আকৃতিতে প্রতিষ্ঠিত করতে পারতেন। লিপিকার অনেক
রচনাই হয়ত এতদিনে গান হয়ে মুখে মুখে ফিরতো, নতুন গল্পগান আরও হতো। গল্পগানের
রাস্তাটি তিনি খুলেছিলেন মাত্র, তাতে বেশি দূর অগ্রসর হতে পারেননি, মৃত্যু বাধা ছিল।”—
বুদ্ধদেব বহুর পূর্বউল্লিখিত প্রবন্ধ

৩। শেষ গান 'এসো এসো বসন্ত ধরাভলে' মায়ার খেলা থেকেই পরিবর্তিত আকারে গৃহীত

৪। গীতবিতান গ্রন্থপরিচয় জটিল্য

৫। বিদায়বরণ—শ্রামলী

পরিশিষ্ট

গীতগ্রন্থাদি

উনবিংশ শতাব্দীর প্রথম দশক থেকে বিংশ শতকের দ্বিতীয়-তৃতীয় দশক পর্যন্ত সময়কালের মধ্যে কাব্যসংগীতের যে সকল একক সংকলন প্রকাশিত হয়েছিল, তার একটি সংক্ষিপ্ত তালিকা সংকলন করা হচ্ছে। (এই তালিকায় প্রকাশিত গ্রন্থাদি জাতীয় গ্রন্থাগার এবং বঙ্গীয় সাহিত্যপরিষদে সংরক্ষিত আছে। তাছাড়াও লওনে ইতিয়া অক্সি লাইব্রেরিতে বহু সংগীতগ্রন্থের সন্ধান মেলে।) বাঙলা কাব্যসংগীতের ইতিহাস-রচনায় এই গ্রন্থগুলিকেই আমরা প্রধানত অবলম্বন করেছি। অজস্র গ্রন্থের নামপত্র আখ্যাপত্র না থাকায় প্রকাশকাল ও রচয়িতার নাম জানা যায় না। বিষয়ভেদেও গ্রন্থগুলি সর্বদা বিভক্ত করা সম্ভব নয়, কারণ একই কবির কাব্যসংগীত-সংকলনে নানা ধরনের গীত সংকলিত হয়েছে। উনবিংশ শতাব্দীর বাঙলা গীতিকবিতার বিস্তারিত ইতিবৃত্ত-রচনায় এই সকল ক্ষণায়ু কবিদের দানও অবহেলার যোগ্য নয় বলেই আমাদের বিশ্বাস। এই তালিকায় উল্লিখিত গীতকার ও তাঁদের গীতগ্রন্থ ব্যতীত বিভিন্ন অধ্যায়ে ও পরিচ্ছেদে আরও বহু গীতকার এবং গীতগ্রন্থের নাম ও প্রসঙ্গ আছে। এখানে সেগুলির পুনরুক্তি যথাসম্ভব পরিহার করা হয়েছে।

অঘোর দাস ঘোষ—বিজ্ঞানসুলভ

(ছাকা) টপ্পা

আবদুল হামিদ খান—বিরাগসংগীত,

—প্রবোধসংগীত

অতুল চট্টোপাধ্যায়—আনন্দোচ্ছ্বাস

সংগীত

ইন্দ্রনারায়ণ দত্ত—ইন্দ্রনারায়ণ

গীতমালা ১২১৬

অতুলচন্দ্র ঘটক—গীতমালা ১২০৭

ঈশানচন্দ্র ভট্টাচার্য—ঈশানসংগীত

অবনীকান্ত রায়—অবনী রায়ের গান

১২১৫

১২২৪ ২য় সং

উদয়চন্দ্র দাস চৌধুরী—সাধক সংগীত

অমরচন্দ্র ভট্টাচার্য—অমরগীতি ১২২১

১২১৪

আনন্দস্বামী—সর্বধর্মগীত ১২২১

উদয়নারায়ণ ভাট্টা—

আন্ততঃ বোঝাল—গীতাবলী

গীতাবলী

আন্ততঃ মুখোপাধ্যায়—প্রেমতত্ত্ব

উপেন্দ্রচন্দ্র রায়—গীতাবলী ১২১৬

গীতাবলী

এ কে কোকড—সংগীতপরিচয় ১ম

করণাকুমার চট্টোপাধ্যায়—বঙ্গের
আহ্বান ১২১৮

কৃষ্ণানন্দ স্বামী—পরিব্রাজকের সংগীত
কালীপ্রসাদ সরকার—আত্মগীতি
১২১২

কালিদাস মুখোপাধ্যায়—সংগীত-
লহরী ১২০৪

কৃষ্ণকুমারী মুখোপাধ্যায়—মাতৃসংগীত
কালিদাস রায়—সমরসংগীত ১২১৭
কালীচাঁদ রায়—ভক্তিতত্ত্ব কুহুমাজলি
১২২৫

কালীনারায়ণ গুপ্ত—ভাবসংগীত ১২০১
কালীনারায়ণ রায়—নারায়ণী সংগীত
কালীনাথ ঘোষ—অম্লষ্ঠান সংগীত
১২১৮

কার্তিকচন্দ্র ধর—ঠকাঠকি তর্জা ১২২৩
কিরণচন্দ্র দরবেশ—গানের খাতা
১২১৪

কৃষ্ণবন্ধু সাক্তাল—ছুটি গান ১২১৪
কৃষ্ণপ্রসন্ন সেন—প্রবোধকৌমুদী ১২২২
ক্ষেত্রমোহন পাল—গান
কিতিনাথ দাস—অঞ্জলি ১২২১
কুলচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়—কুলসংগীত
১২২১

কালীপ্রসন্ন ঘোষ—সংগীতমঞ্জরী ১৮৭২
গোবিন্দ চৌধুরী—বংশী ১৮২৪
গোপীচন্দ্র সেনগুপ্ত—গোপীগীতমালা
১২০৩

গোবিন্দলাল বন্দ্যোপাধ্যায়—
গীতিপুষ্পাঞ্জলি ১২১৫

—সংগীত কুহুমাজলি ১২২২
—প্রাণকান্ত গীতাঞ্জলি ১২২৫
—মাতৃগীতাঞ্জলি ১২২৬
—সংগীত পুষ্পাঞ্জলি ১২২৫
গোবিন্দচন্দ্র চৌধুরী—সংগীত পুষ্পাঞ্জলি
১২১২

—সদভাব সংগীত ১২০১
গুরুপ্রসন্ন ভট্টাচার্য—গীতিনির্মাণ্য
গোপাল চট্টোপাধ্যায়—সাত্বিক
সংগীতমালা ১২২৬
গঙ্গাধর চট্টোপাধ্যায়—গীতহার ১৮৭৪
গৌরচন্দ্র সেনগুপ্ত—বিধবাহুন্দ-
গীতাবলী ১২০৩
গিরীশচন্দ্র ভট্টাচার্য—সংগীত-
কুহুমাজলি ১২১৪

গোপাল উড়ে—গোপাল উড়ের
টপ্পা ১২১০

—বিভাহুন্দর গীতাভিনয় ১২১১
চিরঞ্জীব শর্মা—গীতরত্নাবলী
কালিদাস সিংহ—সাধক সংগীত ১৮২২
চুনিলাল মিশ্র—ব্রহ্মসংগীত শিক্ষা (১ম)
চণ্ডীদাস গোস্বামী—সংগীত লহরী
১২২৩

জিতেন্দ্রচন্দ্র চক্রবর্তী—অর্চনা ১২১৮
জ্ঞানানন্দ নাথ—পাগল সংগীত ১২২৩
জ্ঞানেশ্বরানন্দ স্বামী—গীতিগুচ্ছ ১২২৫
জনমেজয় মিত্র—সংগীত রণার্ণব
জমিদারদিন—বাঙলা গজল ১২১৪
টেকচাঁদ ঠাকুর—গীতাঙ্কুর ১৮৭১
দেবনারায়ণ দত্ত—সংগীতায়ত

- যিজেন্দ্রকৃষ্ণ দত্ত—মোহন মুরতি ১২২৫
 দেবকণ্ঠ বাগচী—কবির ঝংকার ১২১২
 দিগিজনারায়ণ ঘোষ—পুষ্পাঞ্জলি
 দীনবন্ধু—দীনবন্ধু গীতাবলী ১২২২
 দীনবন্ধু কাব্যভীর্ষ—উপাগনা সংগীত
 (দীনেশচন্দ্র ভট্টাচার্য সম্পাদিত)
 দুর্গাগতি মুখোপাধ্যায়—গীতি-
 পুষ্পাঞ্জলি ১২১৮
 ধরণী ধর—অঞ্জলি ১২১৬
 নগেন্দ্রকুমার দে—নগেন সংগীত
 ১২২৭
 নগেন্দ্রনাথ ভাট্টা—পরমার্থ
 সংগীতাবলী ১২১৮
 নবকিশোর গুপ্ত—সাধুসংগীত বা
 সাধক সংগীত ১ম
 নৈদেব বাঁশি বৈষ্ণব—বিবিধ সংগীত
 ১২২৩
 নকুলচন্দ্র চক্রবর্তী—দেশের সাথী
 ১২২৩
 —পথের সাথী ১২২১
 ননীলাল দে—কোরক ১২২৬
 নরেন্দ্রনারায়ণ চৌধুরী—নরেন্দ্র-
 গীতাবলী ১২৩২
 নবদীপচন্দ্র রায়বর্মা—কাজসংগীত
 ১২১৯
 নন্দকুমার মুখোপাধ্যায়—সংগীতরত্ন-
 মালা
 নীলকণ্ঠ—নীলকণ্ঠ গীতাবলী ১৮৭৭
 নীলকণ্ঠ বন্দ্যোপাধ্যায়—নীলকণ্ঠ
 পদাবলী ১২১১
 নিয়ানন্দ দাস—পাগল সংগীত ১২২৬
 নীরদ মিত্র—সংগীতকুসুম ১২১৮
 নির্মলানন্দ ভারতী—যুগের গান ১২২৬
 নিশিকান্ত দত্ত—সাধনগীতি ১২২৫
 নিখিল চৈতন্য—শাস্তি সংগীত ১২২২
 নীরেন্দ্রকৃষ্ণ মিত্র—সংগীতগোপান
 নিত্যরঞ্জন সেন—নামের মালা ১২২৬
 নিবারণচন্দ্র দাশগুপ্ত—প্রেমাঞ্জলি
 ১২১৭
 ত্রৈলোক্যনাথ সান্তাল—গীতরত্নাবলী
 ১৮৮৪
 মহুলাল মিশ্র—প্রাচীন ওস্তাদি কবির
 গান
 —ভাবলহরী গীত ১২১৪
 মহুলাল মিশ্র—ভজন সংগীত
 বিশ্বম্ভর পানি—সংগীত মাধব
 কুমার মহেন্দ্রলাল খান—সংগীতলহরী
 পুণ্ডরীকাক মুখোপাধ্যায়—সংগীতহার
 মহিমচন্দ্র কিন্নর—চপসংগীত অকুর-
 সংবাদ, কলকভজন, মাধুর, প্রবাস
 বেণীমাধবদাস—গীতসিদ্ধ
 মহতাব চাঁদ—সংগীতসুধাকর
 —ভক্তি গানামৃত
 পূর্ণচন্দ্র সিংহ—গীতিমঞ্জরী
 বিষ্ণুপ্রসাদ চট্টোপাধ্যায়—গীতিমালা
 বলাইচাঁদ ঘোষাল—চাঁদসংগীত
 ভোলানাথ ভট্টাচার্য—প্রমুখাঞ্জলি
 ১২০৭
 ভবপ্রীতানন্দ ওয়া—সুঘর রসমঞ্জরী
 ১২১৭

প্যারীমোহন কবিরঙ্গ—গীতাবলী

১৮৭৬

বোধচৈতন্য ব্রহ্মচারী—গীতাবলী

১২২৩

মুনীন্দ্রপ্রসাদ সর্বাধিকারী—হৃদয়লহরী

১২১২

মধুসূদন দাস—সুদন সংগীত ১৮৮৩

মধুসূদন কিল্লর—চপকীর্তন ১২৩৬

মহেন্দ্রনাথ দাস—বন্ধুগীতি ১২২১

মহেন্দ্রনাথ মল্লিক—সংগীতসুধাকর

১২১৫

মহিমারঞ্জন রায়চৌধুরী—সংগীতমালা

১৮৭৯

মহীউদ্দিন—পথের গান ১২২৯

মৈত্রেয়ী—ময়নার বুলি ১২১৫

মনীন্দ্রমোহন সেন—মনীন্দ্র গীতাঞ্জলি

১২১৭

মনীন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়—মূর্ছনা

১২২৩

মনোমোহন দত্ত—মলয়া ১২১৬

পাগল ব্রহ্মচারী—সাধন সোপান

১২২৪

পাগল গুরুদাস—আরাধনা ১২২৬

পঞ্চানন ভট্টাচার্য—যোগসংগীত ১২১৯

পরমানন্দ পুরী—আনন্দকানন ১২১৪

—নিবন্ধ ১২১৪

—প্রদীপ ১২১৪

গীতাধর দাস—সুসুঙ্গসংগীত ১২২১

প্রবোধচন্দ্র দেবশর্মা—আনুল কালী-

কীর্তন ও বাউল গীতাবলী ১২২৭

প্রমথনাথ রায় চৌধুরী—গান ১২০২

প্রমীলাসুন্দরী পাল—গীতিচরনিকা

১২২৬

পুলিনবিহারী লাল হাওে—পুলিন-

গীতি ১২০১

পূর্ণচন্দ্র কর্মকার—ভঞ্জনমালা ১২০৬

মদনমোহন অধিকারী—সংগীতচন্দ্রিকা

১৮৮৭

ভোলানাথ ভট্টাচার্য—প্রত্ননাঞ্জলি

১২০৭

বৈকুণ্ঠনাথ চক্রবর্তী (বিজয়দাস)—

পাগল বিজয়দাসের গান ১২২৫

বিজয়গোবিন্দ চট্টোপাধ্যায়—বিজয়-

সংগীত ১২১২

বসন্তকুমার চৌধুরী—গীতিমালা ১২২১

প্রতাপচন্দ্র বোষ—মাতৃসাধন সংগীত

১২২৬

বৃন্দাবনচন্দ্র গোপ—মায়ের গান ১২২০

মধুসূদন মুখোপাধ্যায়—মধুর সাধন

১২১৪

মনোমোহন রায়—পুষ্পাঞ্জলি ১২২০

বন্ধুবিহারী সাহা দাস—গীতরত্নাবলী

১২১১

বিহারীলাল সরকার—গান ১২০২

ভোলানাথ সিংহ—গীতমালা বা

বিবিধ সংগীত ১২১৮

রাজকৃষ্ণ রায়—গান

হরিশোহন মুখোপাধ্যায়—সংগীত-

তরঙ্গ

হরদেব চট্টোপাধ্যায়—সুভাব সংগীত

হেমেন্দ্রনাথ ঠাকুর—গীতিকুঞ্জ
 রামনিধি গুপ্ত—গীতরত্ন ১২৪৪
 রমাপতি বন্দ্যোপাধ্যায়—মূল
 সংগীতাদর্শ
 যত্ননাথ ঘোষ দাস—সংগীত মনোরঞ্জন
 হরিশ্চন্দ্র প্রামাণিক—সংগীতমঞ্জরী
 রাধামোহন সেনদাস—সংগীততরঙ্গ
 ১৮৪৮
 রামচন্দ্র ভট্টাচার্য—সংগীতানন্দ লহরী
 —সংগীতামৃত লহরী
 হরিশচন্দ্র দত্ত—সংগীত তানসেন
 রামজয় বাগচী কবিরত্ন—সংগীতকুসুম
 ১৮৮৬
 সত্যসন্ধ্যারিনী সভা—ব্রহ্মসংগীত
 হরকুমার বসু—সংগীতমঞ্জরী
 সানকুল চট্টোপাধ্যায়—জাতীয়
 সঙ্গিলতী সংগীত
 রামমোহন রায়—বঙ্গীয় সংগীত-
 রত্নমালা
 যত্ননাথ ঘোষাল—সংগীত মনোরঞ্জন
 হারাদন বন্দ্যোপাধ্যায়—হারান
 গীতাবলী ১২১৮
 হারানচন্দ্র রক্ষিত—প্রাণের গান
 ১২২৬
 হরিন্দাস মিত্র—সংগীত লহরী ১২১২
 হরিনাথ মজুমদার (ফিকিরচাঁদ)—
 ফিকিরচাঁদের বাউল সংগীত ১২০৩
 হরিনন্দ বন্দ্যোপাধ্যায়—সংগীতসুধা
 ১২২৬
 হেমেন্দ্রলাল পাল—লহরীমালা ১২২১

হিতেন্দ্রনাথ চৌধুরী—গীতিকুঞ্জ ১২০২
 হৃদানন্দ—পাগল সংগীত,
 —পাগলচাঁদ গীতাবলী ১২২৬
 রামজলাল পাল—ভাবের গীত ১৮৮২
 রাধাবল্লভ সাহা—বসন্ত উৎসব ১২২২
 রজনীকান্ত মৈত্র—বসন্ত সংগীত ১৮৪৪
 রাজকুমার পুরোকারত্ন—সাধক সংগীত
 ১২২৫
 রাজমোহন দাস ঘটক—সাধন সংগীত
 ১২২৫
 রাজনারায়ণ সেন—পরমার্থ সংগীত-
 সার ১৮৮৩
 সতীশচন্দ্র চক্রবর্তী—শান্তিগীতি ১২১২
 রাজেন্দ্র দালাল—কুসুমাজলি ১২১৪
 রাজচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়—সাধনা ১২২৫
 রাজকৃষ্ণ দাস দীন—গীতিপুঞ্জালি
 ১২২১
 রামলাল দাস—নির্বাণ পদাবলী
 ১৮২৪
 রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়—সংগীত
 মঞ্জরী ১২০৭
 শ্রীমহেন্দ্র বাগচী—আবেগলহরী
 ১২২৪
 রজনীকান্ত চৌধুরী—স্বপ্নমা ১২১৭
 সীতানাথ চৌধুরী—অঞ্জলি
 হরনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়—মোহন মুরতি
 ১২২৭
 যোগেন্দ্রনাথ ঘোষ—ভাগবত গীতি-
 মালা ১২২৬
 হেমচন্দ্র কবিরত্ন—ধ্বনি ১২২৫

- স্বরেশচন্দ্র কাম্বনগো—গীতাঞ্জলি ১২২২
 রামদেব মিশ্র—সংগীতরত্নাবলী ১২০৬
 শ্রীশচন্দ্র মুখোপাধ্যায়—ভক্তিসংগীত ১২১৬
 স্বরেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায়—উচ্ছ্বাস ১২২৭
 ভ্রামাকান্ত মুখোপাধ্যায়—সাধনগীতি ১২১
 যোগীন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায়—যোগী-সংগীত ১২১৩
 হরিচরণ নাথ—গানের পুস্তক ১২২৫
 স্বনীতি দেবী—অমৃতবিন্দু ১২২৫
 —কথকতার গান ১২২১
 হরিপদ বন্দ্যোপাধ্যায়—সংগীতসুধা ১২২৬
 শরচ্চন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়—নিজের গান
 বতীন্দ্রমোহন বন্দ্যোপাধ্যায়—গীতাবলী ১২১৬
 শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর—ভিক্টোরীয় গীতিমালা ১৮৭৭
 শ্রীশচন্দ্র মুখোপাধ্যায়—ভক্তিসংগীত ১২১৫
 স্বরেশচন্দ্র বিশ্বাস—সদভাবসংগীত ১২১৮
 স্বরেন্দ্রনাথ চন্দ্র—অম্পৃশ্যতাবর্জন ও বিধবাবিবাহ সংগীত ১২২৬
 উপানন্দ—আকুল সংগীত ১২২৬
 উপেন্দ্রনাথ ঘোষাল—উপেন সংগীত ১২২১
 বিহারীলাল মুখোপাধ্যায়—বিবাদ সংগীত ১৮৭০
 শ্রীমতধর্মবিষয়ক গীতসংগ্রহ
 শ্রীষ্টসংগীত—চন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়
 আশাদের গীত—রেভা: টি, কে, চ্যাটার্জি ১৮২২
 —ধর্মগীত ১৮৪৬
 —পবিত্র ক্রুশ গীতাবলী ১২২৪
 শ্রীষ্টমণ্ডলের ধর্মগীত, সংগীতমালা—
 রেভা: জে ডি মরিস ১২২০
 ধর্মসংগীত সংগ্রহ—মুক্তিসেনা ১২১৮
 ভক্তি সংগীত—রাজেন ফকির ১২২০
 শ্রীষ্টগীত—১২২১
 ইসলামী ধর্মসংগীতসংগ্রহ
 ইসলাম সংগীত—মহম্মদ আবদুল ওয়াহেদ ১২২১
 প্রেম ভাণ্ডার—আবদুর রহমান ১২২৩
 —ভক্তিদর্পণ, ভক্তি ভাণ্ডার ১২২০
 জ্ঞান সংগীত—মহম্মদ হুসেইন ইসলাম ১২২৫
 প্রেমভরঙ্গ—মহম্মদ যরথদ্দিন দায়রা ১২২৩
 রুহনি সংগীতমালা—মহম্মদ আবদুল হাকিম রুহানি ১২২৪

গীতসংকলন গ্রন্থ

গীতরত্নমালা—অঘোরনাথ মুখোপাধ্যায় ১৩০৩

গীতমৃত্তসার—কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় ১২২২

গীতাবলী বা রামনিধি গুপ্তের যাবতীয় গীতসংগ্রহ—বৈষ্ণবচরণ বসাক ১৩০৩

গুপ্তরত্নোদ্ধার—কেদার বন্দ্যোপাধ্যায় ১৮২৫

পরমার্থ সংগীত—বৈষ্ণবচরণ বসাক ১২১৬

প্রাচীন কবিসংগ্রহ—গোপাল বন্দ্যোপাধ্যায় ১৮৮৪

প্রীতিগীতি—অবিনাশচন্দ্র ঘোষাল ১৮৯৮

বঙ্গভাষার লেখক—হরিমোহন মুখোপাধ্যায় ১২০৪

বঙ্গের কবিতা—অনাথকৃষ্ণ দেব ১২১১

বাংলার গান—উপেন্দ্রনাথ চক্রবর্তী ১২০৫

বাকালীর গান—হুর্গাদাস লাহিড়ী ১৩১২

বিবিধ ধর্মসংগীত—প্রসন্নকুমার সেন ১২০৭

বিশ্বসংগীত—বৈষ্ণবচরণ বসাক ১৩৩৪

ভারতীয় সংগীতমুক্তাবলী—নবকান্ত চট্টোপাধ্যায়

মনোমোহন গীতাবলী—মনোমোহন বসু ১২২৩

রসভাণ্ডার—চন্দ্রশেখর মুখোপাধ্যায় লিখিত ভূমিকা ১৩০৬

সংগীত কল্পতরু—নরেন্দ্রনাথ দত্ত ও বৈষ্ণবচরণ বসাক ১৮৩৭

সংগীতকোষ—উপেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায় ১৮২৬

সংগীতগুণমালা—আশুতোষ ঘোষাল ১২২৩

সংগীত-রাগকল্পদ্রুম—কৃষ্ণানন্দ ব্যাস রাগসাগর ১৮৪৬

সংগীত-সংগ্রহ—নবকান্ত চট্টোপাধ্যায় ১৮৮২

সংগীত-সহস্র—গ্রন্থকারসমিতি ১৮২১

সংগীত-সার-সংগ্রহ—বঙ্গবাসী কার্যালয় ১৮২২

অভ্যাস গ্রন্থ পত্রপত্রিকার তথ্যাদি পরিচ্ছেদের পাদটীকার উদ্ভা

নির্ঘণ্ট

অক্ষরচন্দ্র সেন ৬২, ২৮৮

অক্ষরসংবাদ ১৩

অক্ষর চৌধুরী ১৩৩, ৩১৫, ৪৪৭, ৪৫১,
৪৫২, ৬৪০

অক্ষয়কুমার গুপ্ত ৬৮

অক্ষয়কুমার দত্ত ৬০, ২৮৮, ২৯০

অক্ষয়কুমার দাশগুপ্ত ২০১, ২৫২, ২৫৪

অক্ষয়কুমার বড়াল ৬২, ৭৩

অক্ষয়কুমার রায় ১৯৯

অক্ষয়কুমার পেন ৬৮

অক্ষয়কুমার সেনগুপ্ত ৬৪

অক্ষয়চন্দ্র সবকার ৭৩, ১০০, ১৩৩,
১৩৪, ১৫৯, ২৭৪, ২৭৮, ২৭৯, ৭২১

অক্ষয়শংকর ভট্টাচার্য ২০০, ২৫২, ২৫৫

অঘোর দাস ৫২

অঘোর দাস ঘোষ ৭৪৮

অঘোরনাথ গুপ্ত ১৭১

অঘোরনাথ পাঠক ৬১

অঘোরনাথ মুখোপাধ্যায় ৬২, ৬৬, ৮০

‘অর্ঘ্য’ ২০০, ২০১, ২৫২, ২৫৩

অর্ঘ্য (পত্রিকা) ৭০৭

‘অচল্যন্তন’ ৪৮৬, ৪৮৮, ৪৯৪, ৪৯৭,
৫০২, ৫১১, ৫৩৯, ৫৬৮, ৭২২

অচ্যুত গোস্বামী ৬৭

অচ্যুতানন্দ গৌসাঁই ৬৪

অজিতকুমার চক্রবর্তী ৬৪৪, ৬৮৭,
৬৯৯, ৬৯২

অজিতকুমার ঘোষ, ডঃ ৫৫৩

‘অঞ্জলি’ ২০০, ২৪৯

অটলবিহারী বাউল ৬৪

অতুলকৃষ্ণ মিত্র ৬১, ৬২, ৬৪, ৬৮, ৬৯,
৭৭, ১১৮, ১২৩, ১৩৫, ১৩৮,
১৩৯, ২৭৪, ২৮১, ২৮৪

অতুল চট্টোপাধ্যায় ৭৪৮

অতুলচন্দ্র ঘটক ৭৪৮

অতুলপ্রসাদ সেন ২০, ২৯, ১৭১,
২০৫, ২৩৫, ২৩৯, ২৪৯

অতুলানন্দ রায় ১৩৮, ১৪৬, ১৫১

অধরচন্দ্র চক্রবর্তী ১১৯, ১৩৮, ১৫৯

অধুনাতন (‘পত্রিকা’) ৫৪

অনন্তলাল গোস্বামী ১৮০

‘অনুতাপিনী নবকামিনী’ ১২০

‘অনুষ্ঠানসংগীত’ ১৭৩

অনুসন্ধান (পত্রিকা) ২৮, ৭২, ৮১

‘অন্তর বাহির’ (পথের সঞ্চয়) ৩৩৬,
৩৬০

অন্নদা গুপ্তজায়া ১৭২

অন্নদাপ্রসাদ চট্টোপাধ্যায় ১৬৯, ১৭১,
১৭৮

অন্নদাপ্রসাদ বল্লোপাধ্যায় ১১৮, ১২২,
১২৬

‘অন্নদামঙ্গল’ ১০, ২২

অন্নপূর্ণা চট্টোপাধ্যায় ১৭২

অপরেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায় ১৩৮, ১৪৮,
১৫৬

‘অপূর্ব রামায়ণ’ (পঞ্চভূত) ৩৪৮,
৩৫৮

অপেরা (‘গীতাভিনয়’, ‘গীতিকার’,)
১১৮, ১২১, ১২২, ১২৩, ৩৬৩,
৪৫১

‘অপেরা কবিতা’ ২৩

‘অপেরা বুদ্ধি’ ১২৩

‘অপেরাটিক ড্রামা’ ১২৪

অবনীকান্ত রায় ৭৪৮

অবলাবান্ধব (পত্রিকা) ২৭০

অবিনাশ গঙ্গোপাধ্যায় ১১৯, ১৩২,
১৩৮, ১৫৩

অবিনাশচন্দ্র দাস ১৭১

- অবিনাশচন্দ্র ঘোষ ৪১, ৭৫, ৮৩, ১১৭, ৩৭০, ৪৬১
- অবিনাশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ১৭২
- অবিনাশচন্দ্র মিত্র ৬৭, ২০৩
- অবিনাশচন্দ্র সরকার ২০০, ২৫১
- অভয়াচরণ ভট্টাচার্য ৬১
- অভিনবগুপ্ত ৩৩৫
- ‘অভিভাষণ’ (সংগীতচিন্তা) ৩৩৬, ৩৩৭
- ‘অভ্যুদয়’ ১২২
- অমরচন্দ্র দত্ত ৬১, ৬২, ২৭১
- অমরচন্দ্র ভট্টাচার্য ১৭২, ১৮৫, ৭৪৮
- অমরেন্দ্রনাথ দত্ত ৭৩, ১৩৫, ১৬৮, ১৪০, ২৭৪, ২৮১
- অমরেন্দ্রনাথ রায় ৭০৬
- অমরেশ কাক্সিলাল ১২২, ২৫২, ২৫৪
- অমলেন্দু বসু, ড: ৩৩৪
- অমির চক্রবর্তী ৩৪৬, ৩৫৪ ৩৬৬, ৫৪৫
- অমিয়কুমার সেন, ড: ৫৬০
- অমৃতলাল গুপ্ত ৬৪, ৭৩, ১৬২, ১৭১, ১৭২
- অমৃতলাল দত্ত (হাবুবা) ২৫
- অমৃতলাল বন্দ্যোপাধ্যায় ৪৩, ১৮২
- অমৃতলাল বসু ৬২, ৬২, ৭৩, ১৩৬, ১৩৭, ১৩২, ১৪৫, ৫৬, ১৫২, ২০২, ২৩২, ২৬২, ২৭৪, ৭২১
- অধিকাচরণ গুপ্ত ৬৪, ৬৮, ৭৩
- অযোধ্যানাথ গোস্বামী (আজু গোসাই) ২৮, ৫৮, ৭৩
- অযোধ্যানাথ পাকড়াশী ৬৪, ৬৭, ৭৩, ১৬২, ১৭১
- অরবিন্দ (ঘোষ) ২৫৫, ২৬২
- অরবিন্দ পোদ্দার, ড: ৬০৩
- অরুণ সরকার ১২২
- অরুণচন্দ্র গুহ ২০০, ২০১, ২৫২
- ‘অরুণপত্র’ ৫০২, ৫০৪-৭, ৫০২, ৫১১, ৫১২, ৫২২, ৭২১
- অশ্বিনীকুমার দত্ত ৭৩, ১৭২, ২০৩, ২০৪, ২০২, ২১৫, ২৫০, ২৫৬, ২৫৭, ৭০২
- অসহযোগ আন্দোলন ২৪৭, ২৫১, ৭০৪
- অহল্যাবাদী ১৩২, ১৫৩
- ‘আকাশপ্রদীপ’ ৬০৮, ৬১২
- আখড়াই ৪, ১৪, ১৭-১২, ২৭, ৩১, ৩৪, ৩৬, ৩৭, ৩২, ৪৪-৪২, ৫৬, ৭২, ১১৩, ১২০, ১৫৭, ১৬১, ১৮০, ২৬৫, ২৭৫
- ‘আগমনী’ (নাটক) ১২৬
- আগমনী-বিজয়া ৬৮, ৭৭, ১৭১, ৫৫৬, ৫৮৮
- আজু গোসাই (অযোধ্যানাথ গোস্বামী দ্ব)
- আদি ব্রাহ্মসমাজ ১৬৭, ১৭৩, ১৭২, ৩৭০, ৬৬১
- আদিত্যকুমার চট্টোপাধ্যায় ৬২, ১৭১
- আদিনাথ চট্টোপাধ্যায় ১৭২
- আদিনাথ দাস ১৬২, ১৭১
- ‘আধুনিক সাহিত্য’ ২২, ৪৪১
- আনটুনী সাহেব (এটনি) ৭৩
- আনন্দকিশোর ৬৪
- আনন্দচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় ৬৪
- আনন্দচন্দ্র দাস ৬৮, ৭০, ২২৭
- আনন্দচন্দ্র মিত্র ৬১, ৬৪, ৬৭, ৬২, ৭৩, ১৬২, ১৭১, ২০৩, ২১৩, ২২৫, ২২৬, ২৩২, ২৬৬, ২৬৭, ২৭৪, ২৮২, ২৮৩, ২৮৮, ৭২১
- আনন্দচন্দ্র শিরোমণি ৭৩
- আনন্দনারায়ণ ঘোষ ৭৬, ৭৭
- আনন্দবাজার পত্রিকা ৩৩৭
- ‘আনন্দবিদ্যার’ ১৩৭, ১৩২, ১৪২

'আনন্দমঠ' ২০৩
 আনন্দময় মৈত্র ৭৩
 'আনন্দলহরী' ২০০, ২৫১
 আনন্দসংগীত পত্রিকা ১৩১
 আনন্দস্বামী ৭৪৮
 আনিসুজ্ঞামান ২৬১
 আগ্না তরুণডে ৬০৭, ৬৪৩
 'আবাহন' ১২২
 আবদুল হামিদ খান ৭৪৮
 'আবু হোসেন' ১৩৬, ১৩৯, ১৫৬
 'আমাদের সংগীত' (সংগীতচিন্তা)
 ২, ২৫, ৩৩৬
 'আমার বই' ২০০, ২৫২, ২৫৩, ২৬৪
 আমোদিনী দবী ১৭১
 'আর্ঘ্যগাথা' ২২, ২৩, ৪০৪
 আর্ঘ্যদর্শন পত্রিকা ২৩৮, ২৬০
 'আলাদিন' ১৩৬
 'আলাপ আলোচনা' (সংগীতচিন্তা)
 ৩৩৬, ৩৬৭
 আলিবর্দি খাঁ ১০
 'আলিবাবা' ১১২, ১৩৬, ১৩৯, ১৫৬,
 ১৫৭, ১৬০
 'আলোচনা' ৪৫৭
 আন্ততঃষ ঘোষাল ৪১, ৪২, ৭৪৮
 আন্ততঃষ চৌধুরী ৩৭২
 আন্ততঃষ দেব (ছাত্তাবাবু) ৪২, ৬১,
 ৬৪, ৬৭, ৭৬, ৭৭, ১০৫
 আন্ততঃষ ভট্টাচার্য, ডঃ ৫৫, ৭৩১
 আন্ততঃষ মুখোপাধ্যায় ৭৪৮
 'আহেরিয়া' ১৩৯, ১৫৬
 ইন্ডিয়া অফিস লাইব্রেরি ১২২, ৭৪৮
 ইন্দিরা দেবীচৌধুরানী ১৮০, ১২০,
 ২৪৫, ৩৮০, ৪৪০, ৪৪৭, ৪৪৮,
 ৪৫২, ৫৫৪, ৬৮০, ৬৮৬-৮৮,
 ৬৯২, ৭৩১,
 ইন্সুলা ঘোষাল ১৭২

ষণ রায় ১৭৯, ১৭১
 ইন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ৭৩, ২৭৪, ৩০০
 ইন্দ্রনারায়ণ দত্ত ৭৪৮
 ইংলিশম্যান (পত্রিকা) ১৪৫
 ঈশানচন্দ্র ভট্টাচার্য ৭৪৮
 ঈশ্বর গুপ্ত, ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত ১৩, ১৬,
 ৩০, ৩১, ৩২, ৪০, ৪৪-৪৮, ৫০,
 ৫১, ৫৩, ৫৫, ৬২, ৬৪, ৬৭-৭০,
 ৭৩, ১১৬, ১২৪, ১২৫, ১২৭,
 ১২৪, ১২৭, ২৩৯, ২৬৬, ২৭৪-
 ৭৬, ২৮১-৮৪, ২৯৪, ৩২৪, ৭২১
 'ঈশ্বর গুপ্তের কবিত্ত্বজীবনী' ৫৬, ৫৭
 ঈশ্বরচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় ৬৪
 ঈশ্বরচন্দ্র দাস ৬৪
 ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগর ৬০, ৭০, ২৭১,
 ২৭২, ২৮৮, ২৮৯, ২৯০, ২৯২,
 ২৯৯, ৩০০
 ঈশ্বরচন্দ্র শর্মা ৬৪
 ঈশ্বরচন্দ্র সরকার ১১৮
 ঈশ্বরচন্দ্র সেন ১৬২
 'ঊৎসর্গ' ৩৭৩, ৩৯৬
 'ঊৎসব' (ধর্ম) ৬৫৩, ৬৫৯, ৬৬০
 'ঊৎসবের দিন' (ধর্ম) ৬৫৪
 উদয়চন্দ্র দাসচৌধুরী ৭৪৮
 উদয়নারায়ণ ভাদুড়ী ৭৪৮
 উদ্ধব দাস ৬৪
 'উদ্বাস্ত প্রেম' ১১৭
 উপেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী ৭, ২৫, ৬৭,
 ১৭১
 উপেন্দ্রচন্দ্র রায় ৭৪৮
 উপেন্দ্রনাথ চক্রবর্তী ১২৮
 উপেন্দ্রনাথ ঠাকুর ৬৪
 উপেন্দ্রনাথ দাস ৬৭, ১২৯, ২০১,
 ২০৩, ২১০, ২২৮, ২৩৬
 উপেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায় ৭২, ৮১,
 ২৭৩, ২৮৭, ২৯৭

উপেন্দ্রমোহন ঘোষাল ১২২

‘উপেন্দ্রসংগীত’ ১২২

‘উর্বশী’ ১২৬, ১৩৬, ১৪০

উমানাথ চট্টোপাধ্যায় ৬৪

উমাংগীত ৩০, ৩৩, ৩৪, ১৮৩

উমেশচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় ৬৪

উমেশচন্দ্র দত্ত ১৭২

উমেশচন্দ্র মিত্র ১১৮, ১৩৩

উমেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায় ৬৪

‘উনিবিংশ শতাব্দীর কবিগুণালা ও

বাঙলা সাহিত্য’ ৫৬

‘ঐশ্বর্যশোধ’ ৫০২, ৫০৮-১২, ৫৩২,
৫৬৮-৭০

‘ঋতুউৎসব’ ৫১২

‘ঋতুরঙ্গ’ (নটরাজ ঋতুরঙ্গশালা দ্র)

‘এ নেশান ইন মেকিং’ ২১৮

‘একটি আঘাতে গল্প’ (গল্পগুচ্ছ) ৭১৭

‘একমেবাষিভীতীয়ম্’ ১৬৫, ১৮২, ২৫২

এ কে কোকভ ৭৪৮

এডুকেশন গেজেট ১২৬

‘এন ইণ্ডিয়ান কোক রিলিজিয়ন’ ৭১৭

এবেঞ্জার এলিয়ট (Ebenger Elliot)

২১১

এরিস্টটল ৩৩৪

এল গ্রেকো ৫৪৬

ব্রহ্মর ষৈয়াম ২৮, ১৪০

ওথেলো ১৩২

ওয়াজিদ আলি সা ৬২, ৬৪, ৭৩

‘কুড়ি ও কোমল’ ১০৮, ৩২২, ৩২৭,

৩৫৮, ৩৭৬, ৩৭২-৮১, ৫০২, ৫১০,

৫৫০, ৫২০, ৬০৪ ৬২২, ৬৫৩,

৬২২

‘কণিকা’ ৩৮৭

‘কণ্ঠহার’ ১৩৮

কর্ণানন্দ ১

কর্তাভজ্ঞাদের গান ৬৮

কথকতা ৬৩২, ৬৪০

‘কথা ও কাহিনী’ ৩৮৭, ৭১৪

‘কথা ও স্বর’ (সংগীতচিন্তা) ৩৩৭

কনকচন্দ্র সিংহ ১৭৩

কবি ও কবিতা (পত্রিকা) ২৩৪, ৪৪০

‘কবিকাহিনী’ ৪৪৫, ৬০৪

কবিগান, কবিসংগীত ২৫, ৩১, ৩৪,

৫৩, ৫৫, ২১, ১০০, ১০৬, ১১৫,

১৬১, ১৮০, ১৮৩, ১৯৬, ২৬৫,

২৭৫, ২৮২, ৩১১, ৪৩৩, ৪৪৩,

৪৭৫, ৬৩১,

‘কবিতারত্নাকর’ ১৬৫

‘কবিমানসী’ ৪৪১

‘কবিসংগীত’ (সংগীতচিন্তা) ২৫, ৫৫,
৩৩৬, ৬০৫

কবীর ৬৭৮, ৬৮৮, ৭২৫

কমলকৃষ্ণ সিংহ ৬২, ৬৪

কমল রাঘচৌধুরী ২০০

কমলাকান্ত (ভট্টাচার্য) ৩০, ৬৪, ৬৭,

৭৩, ১৭১, ৩২৩

‘কমলাকান্তের দপ্তর’ ২৮৩

‘কমিউনিস্ট ইন্টারন্যাশনাল’ ২১২

‘কর্মক্ষেত্র’ ২৫৬

‘কর্মফল’ (গল্পগুচ্ছ) ৫২৩

‘কয়েকটি গান’ ১৭৩

‘করালী’ (ব্রহ্মবাক্যব উপাধ্যায়)

২১২, ২৬১

করুণাকান্ত ভট্টাচার্য ১১২, ১৩৪, ১৫২

করুণাকুমার চট্টোপাধ্যায় ৭৪২

করুণানিধান বন্দ্যোপাধ্যায় ২৪৬

‘কলিরাজার যাত্রা’ ১২২

‘কল্পনা’ ৩৮৭, ৩৮৮, ৭০৫, ৭০৬

‘কল্যাণী’ ১৩৬, ১৩২, ১৭৩

কংগ্রেস সাহিত্যসংঘ ১২২

‘কাকলি’ ১৭৩

কাঙাল অটল ৬৮

কাঙাল ককির ৬৮
 কাঙাল ফিকিরচাঁদ (হরিনাথ
 মজুমদার দ্ব) ৭৩, ২২৭, ২৪৪.
 ৭২১
 কাঙালীচরণ সেন ১৭৩, ১২০
 কার্জন, লর্ড ৭০১
 'কাঞ্চনকুম্ম' ১৩৪
 কাঁড়া দাস ৬২
 কার্তিকচন্দ্র দাশগুপ্ত ৫৭, ২১৭
 কার্তিকচন্দ্র ধর ৭৪২
 কাদম্বরী দেবী ৪৪৫
 কানাই সামন্ত ৩৩৪, ৪৫২, ৬৪৩
 কান্তকুমার চৌধুরী ১৭১
 'কাব্যগীতি' ৪৪০, ৪৪১, ৫১১
 'কাব্যপরিক্রমা' ৬৪৪
 'কাব্যপ্রতিধ্বনি' (চিরন্তী বিনোদ চক্রবর্তী
 ও স্বধাংশু চক্রবর্তী সম্পাদিত)
 ২৮০
 কামিনী রায় ৬১, ১৭১, ২০৩, ২৩১,
 ২৩২, ২৪৩
 কামিনীকুমার দত্ত ৬১
 কামিনীকুমার ভট্টাচার্য ২৩৪, ২৩৭.
 ২৩৮, ২৪২
 'কালমুগয়া' ৪৫৩-৫৬, ৪৫৮, ৬২০
 কালাচাঁদ দাস ৬৪
 কালাচাঁদ রায় ৭৪২
 'কালান্তর' ৪২৮
 কালিদাস ২৩
 কালিদাস গাঙ্গুলি ৭৬, ৭৭, ২৩, ১১৪.
 ৬৪২
 কালিদাস চট্টোপাধ্যায় (কালী মিজা
 দ্ব)
 কালিদাস ভট্টাচার্য ৬৪, ৬৭
 কালিদাস মুখোপাধ্যায় ৭৪২
 কালিদাস রায় ৬৪২

কালিদাস সরকার ৬৪, ৬৭
 কালিদাস সান্নাল ১২১, ১২২, ১২৬
 কালিদাস সিংহ ৭৪২
 কালী মিজা ১৫, ৩০, ৪২, ৪৩, ৬১,
 ৬৪, ৬৭, ৭৩, ৭৭, ২১, ২৩, ২৬,
 ১১৪, ১১৬, ১১৭, ১৬১, ৬৪০
 কালীকর্ণ কাব্যতীর্থ ৬৭
 কালীকৃষ্ণ চক্রবর্তী ৬১, ৬২, ২৬২
 কালীকৃষ্ণ চট্টোপাধ্যায় ৬২
 কালীচন্দ্র দিঘাড়ি ৪২
 কালীচরণ ঘোষ ৭০, ১২২, ২০৩,
 ২০৪, ২০৭, ২৫২, ২৬০, ২৬১,
 ২৬৩
 কালীচরণ চট্টোপাধ্যায় ১৬২, ২০৩
 কালীচরণ ভট্টাচার্য ৪৩
 কালীনাম্বা ঘোষ ১৭১, ১৭৩, ৭৪২
 কালীনাম্বা রায় ৬৪, ১৬৫, ১৬৮, ৭৪২
 কালীনাম্বা রায়চৌধুরী ৭৩
 কালীনাম্বা রায় ৬২, ৬৮, ৭৮, ১৬২,
 ১৭২, ২২২, ৭২১, ৭৪২
 কালীপদ দাস ৬৪
 কালীপদ বন্দ্যোপাধ্যায় ৬২
 কালীপ্রসন্ন কাব্যবিশারদ ৭৩, ২০৩,
 ২০২, ২১৫, ২১৬, ২১৮, ২২২-
 ২৫, ২৩৪, ২৪০, ২৪৮, ২৫২,
 ২৬১, ৭০২, ৭০৩
 কালীপ্রসন্ন ঘোষ ৭৩, ১৬২, ২১৬,
 ২৩৪, ২৩৬, ৭২১, ৭৪২
 কালীপ্রসন্ন পণ্ডিত ১৭২
 কালীপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায় ৬৪
 কালীপ্রসন্ন বিহার্য ১৭২
 কালীপ্রসন্ন ভাট্টা ৭৩
 কালীপ্রসন্ন সিংহ (হুতোম) ৬০, ৬৪,
 ৬৮-৭০, ২৮১, ২৮৮, ২৯০, ২৯২
 কালীপ্রসাদ সরকার ৭৪২

কালীশংকর কবিরাজ ১৭১
 কালীশংকর ঘোষ ৪৫
 কালীচন্দ্র ঘোষাল ১৭১, ১৮৪, ৬৪৫
 কালীনাথ ঘোষ ১৮৩
 কালীনাথ চট্টোপাধ্যায় ৬৪
 কালীপ্রসাদ ঘোষ ৪২, ৭৩, ১২৫, ৬৪২
 কালীধর চট্টোপাধ্যায় ১৩৪
 'কাহিনী' ৩৪৩
 'কিন্নরী' ১৩৮, ১৫৬
 কিন্নরচন্দ্র দরবেশ ৭৪২
 কিন্নরচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ৬৪, ৬৭,
 ১৪৫, ১৫২, ২০৩, ২১৩, ২৬১
 কিশোরী চাট্টোজ ৬৩২
 কিশোরীমোহন শর্মা ৬১, ৬৭
 কিশোরীলাল রায় ১৭২
 কীর্তন ৩, ৪, ৭-২, ১৫, ১২, ২২, ২৭,
 ২৮, ৩৪, ৫২, ৫৩, ৫৭ ৬৪,
 ৬৮, ৭২, ১৮৭, ২৬৫, ৩৭০, ৬৩১
 'কীর্তন ও বন্দনা' ১৭৩
 'কীৰ্ত্তিবীলাস' ১১২
 কুহবিহারী চট্টোপাধ্যায় ২০০, ২৫০
 কুহবিহারী দে ৬৮
 কুহবিহারী দেব ৬২, ৬৭, ৬৮, ৭৩,
 ১৭১, ২৮৪
 কুহবিহারী বসু ৬১, ৬৭, ৬২, ১১৮,
 ১৩৪
 কুহবিহারী সেন ৬৮, ৬২
 কুহলাল নাগ ৬২, ৩০০
 কুম্ভকান্ত বসু ৭৩
 কুম্ভনাথ চট্টোপাধ্যায় ১৭২
 'কুম্ভভাঙ্গ' ৪২
 'কুম্ভক্সত্র' ১৩২
 'কুম্ভক্সত্র পালা' ৫৩
 কুলচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় ৭৪২
 'কুলীনকুলসর্গদ' ১২৫, ১৩৩
 কুলুইচন্দ্র সেন ৬৬, ৩৭, ৪৪, ৪৭-৫০

'কুহকী' ১৩৬
 'কুপণের ধন' ১৩৬, ১৩২
 কৃষ্ণকমল গোস্বামী ৬১, ৬৪, ৬৮, ৭৩
 কৃষ্ণকান্ত পাঠক ৬২, ৭৩, ৭২১
 কৃষ্ণকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় ৬৪
 কৃষ্ণকুমার মিত্র ৭০২
 কৃষ্ণকুমারী মুখোপাধ্যায় ৭৪২
 কৃষ্ণগোপাল চক্রবর্তী ৭৩
 কৃষ্ণচন্দ্র মহারাজ ৬৭, ৭৪
 কৃষ্ণচন্দ্র ঘোষ বেদান্তচিন্তামণি ২৫,
 ৩৩০, ৩৩৪
 কৃষ্ণচন্দ্র দে ১৬২
 কৃষ্ণচন্দ্র মজুমদার ৬৪, ৬৮, ৭৩, ১৬২,
 ১৭১, ১৮০
 কৃষ্ণচন্দ্র রায় ৬৪, ১৬২, ১৭১, ১৭২
 কৃষ্ণচন্দ্র সিংহ ৬১
 কৃষ্ণজীবন সাহা ১৬২
 কৃষ্ণদাস পাল ৬০, ২৮৮
 কৃষ্ণদাস বাউল ১৭১
 কৃষ্ণধন চট্টোপাধ্যায় ৬১
 কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় ৩৮, ৫৫, ৭২,
 ২৪৫
 কৃষ্ণধন বিজ্ঞাপতি ৬১, ৬২, ৭৩, ২৬৬,
 ২৬৮-২৭০, ২২৭, ৭২১
 কৃষ্ণনাথ রায়চৌধুরী ৭৩
 কৃষ্ণপ্রসন্ন সেন (পরিব্রাজক) ৬৫, ৭৩,
 ১৭৩, ৭২১, ৭৪২
 কৃষ্ণপ্রসাদ চক্রবর্তী ১৭২
 কৃষ্ণবন্ধু সান্যাল ৭৪২
 কৃষ্ণবিহারী গুপ্ত ৬৪৫
 কৃষ্ণমোহন বন্দ্যোপাধ্যায় (রৈভাঃ) ৩৩৭
 কৃষ্ণমোহন ভট্টাচার্য ৬৪, ৭৩
 কৃষ্ণমোহন মজুমদার ৬৪, ৬৭, ৭৩,
 ১৬৫, ১৬৮
 কৃষ্ণানন্দ ব্যাস রসশাস্ত্র ৪১, ৪৩, ৭৫,
 ৭২, ৮১, ১৮২

কৃষ্ণানন্দ রায় ৭৪৩

কৃষ্ণেন্দ্র রায় ৭৩

কেশবনাথ কুলশি ১৭২

কেশবনাথ গঙ্গোপাধ্যায় ১১৮

কেশবনাথ চক্রবর্তী ৬১, ৬৪, ৬৮

কেশবনাথ চৌধুরী ৬৭, ১৩৭, ১৫২, ৪৭৮

কেশবনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ৫৫, ৬৪, ১২৬

কেশবনাথ রায় ৬১, ৬২

কেশব সাই ৬৮, ৭৩

কেশবচন্দ্র সেন ৬০, ৭০, ৭৮, ২৮৮, ২২০, ২২২, ৩০৬

কেশবলাল চক্রবর্তী ১৮০

কেষ্টা মুচি ৭৩

কৈলাসচন্দ্র সেন ১৭১

কৈলাসনাথ মুখোপাধ্যায় ৬১, ৬৪, ৭৩

কোলরিজ ৩৩

‘ক্যান্টারবেরি কালেকশান অফ ইংলিশ লান্ড লিরিক্স’ ১১৭

ক্যাপ্টেন উইলার্ড ৫৫

‘ক্রিয়েটিভ ইউনিটি’ ৭১৭

ক্রোচে ৬৪৮

‘ক্রগিকা’ ৩৮২, ৩২১, ৩২২, ৪৩৫, ৪২৭

ক্ৰিতিনাথ দাস ৭৪২

ক্ৰিতিমোহন সেন ৫৬১, ৭১২, ৭২৬, ৭৩১

ক্ৰিতিজ্ঞানাথ ঠাকুর ১৭২

কীরোদপ্রসাদ বিজ্ঞাবিনোদ ৭৩, ১১৮, ১৩৪, ১৩৬-৩২, ১৫৬, ৬০, ২০৮, ২৭৪, ২৮১, ২৮৪, ৭৩৫

ক্লেভেমোহন গোস্বামী ৭২, ১৮০

ক্লেভেমোহন পাল ৭৪২

ক্লেভেমোহন শেঠ ১৬২, ১৮১

‘শ্রীসদখল’ ১৩২, ১৫৬

খেউড ৬, ১৪, ৩০, ৩৪, ৩৭, ৪৬, ৪৭

‘খেরা’ ৩২৪, ৩২৭, ৩২৭, ৩২৮, ৫০২, ৪০৩, ৪৭১, ৪৭২, ৫৭৮, ৬৫৩, ৭২২

খেরাল ৩৫, ৩৭-৪০, ৭২, ৮০

‘খ্যাতিসংগীত’ ২৬৬, ২৮৭-২৮২, ২২১, ৩০৬

ঈশ্বরী ধর্মসংগীত ৫২-৬১, ৬৮, ৮০

গঙ্গনচন্দ্র হোম ১৬২, ১৭১

গঙ্গাগোবিন্দ গুপ্ত ৬২, ১৬২

গঙ্গাগোবিন্দ সিংহ ৬১, ৬৪, ৭৩

গঙ্গাচরণ ভট্টাচার্য বেদান্ত বিভাগাগর ৪৮, ৫০, ৫১, ৫৬, ৫৭

গঙ্গাচরণ সরকার ৭৩

গঙ্গাধর ১৭২

গঙ্গাধর চট্টোপাধ্যায় ৬২, ৬৪, ৭০, ৭৩, ১২৫, ২৫২, ২২০, ২২১, ২২৪, ২২২, ৭৪২

গঙ্গারাম মুখোপাধ্যায় ১২২

গজল ৩২

গণেন্দ্রনাথ ঠাকুর ৬৪, ৭৩, ১৬২, ১৭১, ১৮০, ২০৩, ২১২, ৩১৪, ৩২২

গণেশপ্রসাদ ১৭১

গদাধর চক্রবর্তী ১৮০

গদাধর মুখোপাধ্যায় ৬৪, ৭৩

‘গল্পগুচ্ছ’ ৫০৮, ৫২৩, ৫২৪, ৭১৭

‘গরীবের গান’ ১৭৩, ১২০

‘গান’ ২০০, ২৪২, ২৫০

‘গানের বহি’ ২৭

গাঙ্গি. মহাশয় গাঙ্গী ১২৮, ২৪৭, ২৪৮, ২৫০, ২৫১, ২৫৪, ৪২১, ৭০৪

গিরিজাকুমার বসু ২০২, ২৪৩, ২৪৬

গিরিধর রায় ১৭২

‘গিরিশ-গীতাবলী’ ২৫, ১১৯

‘গিরিশচন্দ্র’ (অবিনাশ গঙ্গোপাধ্যায়)
২৩২, ৪৭৮

গিরিশচন্দ্র কুণ্ডু ৬৪

গিরিশচন্দ্র ঘোষ ১৮-২০, ২৫, ৬১, ৬২,
৬৪, ৬৭-৭০, ৭৩, ৭৮, ৯৭, ১০২,
১০৫, ১১৮, ১৩০-৪০, ১৪৬,
১৫৮, ১৫৯, ২০৬, ২৪৩, ২৬০,
২৭৪, ২৮০, ২৮১, ২৮৪, ২৯৪,
২৯৫, ৩০৫, ৭৩৫

গিরিশচন্দ্র মুখোপাধ্যায় ৬৪

গিরীশচন্দ্র ভট্টাচার্য ৭৪৯

গিরীন্দ্রনাথ ঠাকুর ৭৬, ৭৭, ১০৯,
২১৯

গিরীন্দ্রপ্রসাদ ঘোষ ২৪৫

গিরীন্দ্রমোহিনী দাসী ২৩১, ২৩২,
২৪৫, ২৬০

‘গীতবিতান’ ২৪, ১৫২, ৩২০, ৩২৪,
৩২৬-২৮, ৩৩১, ৩৩৭, ৩৬৮-৭১,
৩৭৩, ৩৭৫, ৩৮৫, ৩৮৯, ৩৯৩,
৪০৬, ৪১২, ৪৩৫-৪১, ৪৪৪,
৪৪৮, ৪৫৪, ৪৫৬, ৪৬৩,
৪৭১, ৪৭৮, ৪৮৩, ৫১৪, ৫২০,
৫৫৬, ৫৫৬, ৫৭১, ৫৭৩, ৫৭৭,
৫৭৯, ৫৮৫, ৫৮৬, ৫৯৩, ৫৯৮,
৫৯৯, ৬০১, ৬১৪, ৬১৬, ৬৩৪,
৬৪৪, ৬৪৮, ৬৪৯, ৬৫৬, ৬৬০,
৬৬৬, ৬৬৭, ৬৭৭, ৬৮৬, ৬৯৩,
৭০২, ৭৪২, ৭৪৩, ৭৪৫, ৭৪৪

গীতবিতান পত্রিকা ২৫, ২৬৩, ৩৩৪,
৩৬৭, ৫৫৩, ৬২২, ৭৪৭

‘গীতমালিকা’ ৫৫১

‘গীতরত্ন’ ৩৬, ৪১, ৪২, ৪৪, ৪৫, ৫৫,
৬৬, ৭৭, ১১২, ১১৭, ১৮৯

‘গীতরত্নমালা’ ৬২, ৬৩, ৬৬, ৮০

‘গীতলহরী’ ৪৩, ১৮৯

‘গীতমুদ্রাসার’ ৫৫, ৭৯

‘গীতহার’ ২৫৯, ২৯৪

‘গীতাকুর’ ১৭৩

‘গীতাবলী’ ৩১৭, ৩১৮, ৩২০, ৩২৪,
৩২৭, ৩২৩, ৩২৪, ৩২৯, ৪০১,
৪০২-০৪, ৪০৬-০৯, ৪১৯, ৪৭১,
৪৭২, ৪৭৪, ৪৭৫, ৪৭৭, ৪৭৯,
৪৮০, ৪৮৬, ৪৮৯, ৪৯৩, ৫০৩,
৫০৬, ৫৪০, ৫৪৩, ৫৬২, ৫৬৮,
৫০০, ৬২২, ৬৪৪, ৬৪৫, ৬৫২,
৬৫৯, ৬৬০, ৬৬১, ৬৭২, ৬৭৬,
৬৭৭, ৬৮৪, ৬৮৭, ৭০২, ৭২৬

‘গীতাবলী’ ৪১, ৪২, ৭৭, ৮১, ১১৭,
১৭৩

‘গীতাভিনয়’ (অপেরা ত্র)

‘গীতালি’ ৩১৮, ৩২৯, ৪০৭-০৯, ৪৮০,
৫০৬, ৫০৭, ৫৯১, ৬৩৩, ৬৪৫,
৬৫৯, ৬৭৭, ৬৭৮, ৭২৬

‘গীতিকাক’ (অপেরা ত্র)

‘গীতিশুভ্র’ ১৭৩

‘গীতিবীথিকা’ ৫১১

‘গীতিমালা’ ৩২৮, ৩২৪, ৩২৩, ৩২৯,
৪০৩, ৪০৪, ৪০৬-০৮, ৪১৯,
৪৪১, ৪৮৬, ৫৬৪, ৫৮০, ৬৩৩,
৬৪৫, ৬৫৩, ৬৫৯, ৬৬১, ৬৭৭,
৭২২

‘গীতোৎসব’ ৫৪৬

‘গুণেন্দ্রনাথ ঠাকুর’ ৬৭, ১৯৬

‘গুণেন্দ্রনাথ ঠাকুর’ ৬৪

‘গুরু’ ৫০২, ৫০৯

গুরুচরণ মহলানবিশ ১৭২

‘গুরুদক্ষিণা’ ১৩৯

গুরুদয়াল চৌধুরী ১৩৩

গুরুদাস চক্রবর্তী ৬৪, ১৭২

গুরুদাস চট্টোপাধ্যায় ৫৭, ৬৪, ৬৮,
৮১, ১২৪

- গুরুপ্রসন্ন ভট্টাচার্য ৭৪২
 গুরুপ্রসাদ ভৌমিক ১৬২
 গুরুপ্রসাদ মিশ্র ২৮
 'গৃহপ্রবেশ' ৫২৪, ৫২৬, ৬৮৬
 গোবুলচন্দ্র সেন ৩৭
 গৌজলা 'পুঁই' ৩৩, ৭৩
 'গোড়াষ গলদ' ৪৬৬, ৪৬৭, ৪৬৯,
 ৫২৭, ৫২৮, ৭১৮, ৭২২
 গোপাল উড়ে ১১, ৫১, ৬২, ৭৩, ৯৪,
 ১১৫, ১২৬, ৭৪২
 গোপাল চট্টোপাধ্যায় ৭৪২
 গোপাল বন্দ্যোপাধ্যায় ৫৫
 গোপালচন্দ্র চক্রবর্তী ১২১
 গোপালচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় ১৭৩
 গোপীচন্দ্র সেনগুপ্ত ৭৪২
 গোপীমোহন ঠাকুর ৪৩
 গোপীমোহন সেন ৬৪
 গোবিন্দচাঁদ গোস্বামী ৬৪
 গোবিন্দলাল বন্দ্যোপাধ্যায় ৭৪২
 গোবিন্দ অধিকারী ৫২, ৬৪, ৬৭, ৭৩,
 ৮০, ২৭৪, ২৭৮
 গোবিন্দ গোসাই ৭০
 গোবিন্দচন্দ্র চৌধুরী ১৭৩, ৫৮৮, ৭৪২
 গোবিন্দচন্দ্র দাস ৬১, ২০৩, ২৪২,
 ৩০৬
 গোবিন্দচন্দ্র মজুমদার ৬৪
 গোবিন্দচন্দ্র রায় ৬১, ৬৪, ৬৭, ৭০,
 ১৬২, ১৭১, ২০৩, ২০১, ২২৮,
 ২৪৭, ২৫৪
 গোবিন্দদাস ৩, ৬৪
 গোবিন্দমোহন বিজ্ঞাবিনোদবারিধি
 ৭৩
 'গোরা' ৭২০
 গোলকচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় (দীন বাউল)
 ৬৫, ৬৮, ৭৩, ৭২১
 গোলাম আব্বাস ৪২
 গোলাম নবী ৩৫, ৩৮
 'গোলেবকাওয়ারি' ১৩৪
 গোষ্ঠ ১৩১
 গোসাই সদানন্দ ৬৪
 গোসাইদাস সরকার ৬৪
 গোসাইলাল ৬৪
 গৌরচন্দ্র সেনগুপ্ত ৬৪২
 গৌরমোহন বাস ৬৪, ৬৮
 গৌরমোহন সরকার ৬৪, ১৬৫, ১৬৮
 গ্রাণ্ড অপেরা ১২৩
 হানরাম ৩
 চকলা ঘোষ ১৭০
 'চণ্ডালিকা' ৫৭৪, ৭৩৪, ৭৩৭-৪১,
 ৭৪৩, ৭৭৪
 চণ্ডী ৫২
 চণ্ডীকিশোর কুশারী ১৬২
 চণ্ডীচরণ 'পুঁই' ১৭১
 চণ্ডীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায় ২০২
 চণ্ডীচরণ বসাক ৮২
 চণ্ডীদাস ৩, ২৮, ১০৫
 চণ্ডীদাস গোস্বামী ৭৪২
 চণ্ডীমঙ্গল ২০
 'চতুরাঙ্গী' ১৩৫, ১৩৮
 চন্দ্রকান্ত মুখোপাধ্যায় (জ্ঞানরত্ন) ৬৫,
 ৬৭, ৬৮
 চন্দ্রকুমার চট্টোপাধ্যায় ৭৩
 চন্দ্রকিশোর রায় ৭২
 'চন্দ্রগুপ্ত' ১৩৬, ১৩৯
 চন্দ্রনাথ দাস ৬২, ১৭২, ১৪২, ২২০
 'চন্দ্রবিলাস' ১৫১
 চন্দ্রমোহন শাপলা ৬১
 চন্দ্রশেখর মুখোপাধ্যায় ৪১, ৫৫, ১১৭
 'চাইল্ড', 'দি' ৫৪৬
 চাঁদগোপাল গোস্বামী ৭০
 চাকচন্দ্র রায় ৪২, ৫২, ৭৩, ৭৫, ২০২,
 ২৬১

‘চিতোর রাজসভা পদ্মিনী’ ১৪৫
 ‘চিতোরোদ্ধার’ ১৩৮, ১৪৪, ১৪৬
 চিত্তরঞ্জন দাশ ১৫৮, ১৯৮, ২৫০
 ‘চিত্রা’ ৩২৭, ৩৮৩-৮৫, ৫৭৪, ৬৩২,
 ৬৫৩, ৬৬৫ ১৭৭
 ‘চিত্রাঙ্কদা’ ৩১৩, ৩১৭, ৩১৮, ৪৬৩,
 ৪৬৪, ৪৬৭, ৫২৬, ৬৩৮, ৭৩৮-
 ৩৮, ৭৪১, ৭৪৩
 চিন্তাহরণ চট্টোপাধ্যায় ২০০, ২৪২
 ‘চিরকুমার সভা’ ৩২২, ৪৬২, ৪৭০,
 ৫২২, ৫২৮
 চিরঞ্জীব শর্মা (ত্রৈলোক্যানাথ সান্থাল
 দ্র) ৬৭, ২২৭, ৭৪২
 চুনিলাল মিশ্র ৬৫, ৭৪২
 চৈতন্যদেব ৭২
 ‘চৈতন্যলীলা’ ১৩২, ১৩৫, ১৩৭, ১৩৮
 ‘চৈতালি’ ৩৭৫, ৩৮৫, ৩৮৭, ৬৩৩
 ‘ছন্দের অর্থ’ (সংগীতচিন্তা) ৩৫৫,
 ৩৬০
 ‘ছবি ও গান’ ৩৭৬-৭২, ৪৫৮, ৬২২
 ‘ছিন্নপত্র’, ‘ছিন্নপত্রাবলী’ ৩৩৭, ৩৪৬,
 ৩৬০, ৩৬৪, ৩৮২, ৪৪৫, ৫৭৫,
 ৬৪৭, ৬৬৫, ৬২৭, ৭১৭
 ‘ছিন্নহার’ ১৩৬, ১৫৬
 ‘ছেলেবেলা’ ৬০৭, ৬০৮
 ভক্তগাংচন্দ্র দাস ৩০৬
 জগদীশচন্দ্র বসু ৭১১
 জগদীশ ভট্টাচার্য ৪৪১
 জগদ্বন্ধু ভট্ট ৭৩
 জগন্নাথপ্রসাদ বসুমল্লিক ৪২, ৬১, ৬৫,
 ৬৭, ৭৩, ৯২, ৯৩, ১১৩, ৪৪৭,
 ৬৪২
 জগন্নাথ স্বর্ণকার ৫৭
 জগদ্বন্ধু সেন ১৬২, ১৭১
 জগমোহিনী ৫৩
 জনমেজয় মিত্র ৭৪২

জনসভার সাহিত্য’ ৫৫
 ‘জনা’ ১৩৫, ১৩৭, ১৩৯
 জয়ভূমি (পত্রিকা) ৫৫
 ‘জয়ান্তিমী’ ১৩৫, ১৩৮
 জমিরুদ্দিন ৭৪২
 জয়কুমার বর্ধনরায় ৭৩
 জয়কৃষ্ণ মুখোপাধ্যায় ২২৪
 জয়গোপাল গুপ্ত ১৬২
 জয়দেব ১০৫, ১০৮, ১২৬
 ‘জয়দেব’ নাটক ১৩৫, ১৩৭, ১৩৯
 জয়দেব রায় ১৮২, ১২০
 জয়নারায়ণ বন্দ্যোপাধ্যায় ৪২, ৬৫, ৭৩
 ‘জয়পরাজয়’ (গল্পগুচ্ছ) ৫০৮
 ‘জয়পরাজয়’ নাটক ১৩৮
 জলধর সেন ১২২, ২০৫, ২৪৬
 ‘জাতীয় উচ্ছ্বাস’ ১২২, ২০৫, ২৪৬
 জাতীয় নাট্যশালা (স্তাশালা
 থিয়েটার দ্র)
 জাতীয় মহাসমিতি (ভারতীয়
 জাতীয় মহাসমিতি দ্র)
 ‘জাতীয় রাষ্ট্রসংগীত’ ১২৮, ২০২,
 ২০৭, ২৬০
 জাতীয় শিল্পী পরিষদ ১২২
 ‘জাতীয় সংগীত’ ১২৮-২০১, ২০৩,
 ২১০, ২৩১, ২৩৬, ২৫০
 ‘জানকীবিলাপ’ ১২২
 ‘জাপানযাত্রী’ ৩৫৫
 জামা ৯৮
 জিতেন্দ্রনাথ চৌধুরী ২৫
 জিতেন্দ্রচন্দ্র চক্রবর্তী ৭৪২
 জীবনকৃষ্ণ গোস্বামী ৬৮
 জীবনকৃষ্ণ সেন ৬২
 ‘জীবনস্মৃতি’ ১৭২, ২৬১, ৩৩৬, ৩৩৭,
 ৩৩৯, ৩৪৫, ৩৫৪, ৩৫৫, ৩৬৫,
 ৪৪২, ৪৫০, ৫৮৫, ৫৯০, ৫৯১,
 ৬১৮, ৬৪০, ৬৫২, ৬৯১, ৭১২

জীবানন্দ চট্টোপাধ্যায় ৫৬

জ্যোৎস্না ১১৭

জ্ঞানচন্দ্র বসাক ৬৮, ৬৯

জ্ঞানানন্দ (পত্রিকা) ৬০৫

জ্ঞানানন্দ ৬৭

জ্ঞানানন্দ নাথ ৭৪২

জ্ঞানেন্দ্রচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ১৭১

জ্ঞানেশ্বরানন্দ স্বামী ৭৪২

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর ৬২, ৬৫, ৬৭,

৬৯, ৭০, ৭৩, ৮০, ৯৫, ১১২,

১১৫, ১১৮, ১২৩, ১৩৩, ১৩৮,

১৫২, ১৬৯, ১৭১, ১৮০, ১৮৭,

১৯৫, ১৯৬, ১৯৮, ২০৩, ২৪৪,

২৪৭, ২৬৯, ৩১৭, ৩১৫, ৪৪৩,

৪৫৬, ৪৬৮, ৬৪১, ৬৪২, ৬৪৫,

৬৪৬

‘স্বকুমারি’ ১৩৮

উপাখ্যায়াল ৩৭, ৪৪, ৫৮

উপাখ্যায়াল ৪, ৮, ১৪, ১৮, ২৮, ৩৪-৪৭,

৪৩, ৪৮, ৫০, ৫৫, ৫৮, ৬৩, ৭৯,

৮০, ৮২, ৯৫, ১১১, ১২০, ১৩০,

১৫৭, ১৬১, ১৬৩, ১৮০, ২৬৫,

৩১১, ৪৩৩, ৬৩৯

টি এস এলিফট ৫৪৬

টিশিয়ান ৫৪৬

টেকচাঁদ ঠাকুর (প্যারীচাঁদ মিত্র) ৭৪২

ঠাকুরদাস চক্রবর্তী ৬৫, ৬৯, ৭৩

ঠাকুরদাস দত্ত ৭৩

ঠাকুরদাস সেন ১৭২

‘ঠাকুরমার ঝুলি’ ৭১৭

ঠাকুরমারবিষয়ক সংগীত ৬৮

‘ডাকঘর’ ৪২৬, ৪৩১, ৫৬৮, ৫৮৫,

৬৩৩

‘ডেসক্রিপটিভ ক্যাটালগ’ ১১৭

ভূপকীর্তন ১৪, ১৯, ৩৪, ৪৮, ৫২, ৫৩,

৫৭, ৩১১, ৬৩৭, ৬৩৯

ভূবোধিনী পত্রিকা ১৮৩, ১৮৭,

১৮৯, ১৯১, ১৯৪, ৩৭৫, ৭১৫

‘ভূপতী’ ৩২৮, ৫৪৪

‘ভূপোবন’ ১৩৯

ভরদ্বাজী, ভূজী ৪, ১৪, ১৭, ১৯, ৩০,

৩৪, ৪৮, ১১৩, ১৫৭, ১৬১, ২৬৫,

৪৪৩, ৪৭৫

‘ভূবোজী’ ১৩৬

ভানসেন ৪৩

ভানসেনী ঘরানা ১৮০

ভারকব্রহ্ম ‘ভট্টাচার্য’ ৬৫

ভারদ্বাজী কাব্যভীর্থ ৭৩

ভারদ্বাজী কবিরত্ন ৭৩, ৯৬, ১১৬

ভারদ্বাজী দাস ৫২

ভারদ্বাজী শিকদাৰ ১২০

ভারদ্বাজী দাৰ ৬৯

ভারদ্বাজী দাস ৬৫

ভারদ্বাজী ভট্টাচার্য ৫২, ৫৫

ভারদ্বাজী দেবী ৬৭

ভারদ্বাজী চরণ আস ৮০

‘ভারদ্বাজী দেশ’ ৭১৫, ৭১৫

ভিক্টোরিয়া ১২৪

ভিনকড়ি ঘোষাল ১১৮, ১২১, ১২২,

১২৬

ভিনকড়ি বিশ্বাস ৬৫, ১১৮

ভিনকড়ি স্বতন্ত্র ৭০, ২৯৮

ভিলক দেশমালা ২৫২

‘ভীর্থংকর’ ৬০৮

ভূকায় ৬৮৭

ভ্রলোক্যনাথ চক্রবর্তী ১৬৯

ভ্রলোক্যনাথ মুখোপাধ্যায় ১২২,

১২৬

ভ্রলোক্যনাথ সাংখ্য (চিরজীবন)

৩০, ৬১, ৬২, ৬৫, ৬৭, ৭৩, ১৬৯,

১৭১, ১৭৮, ১৮৩, ১৮৪, ২৭৪,

২৯৭, ৩০৬, ৭৫০

- ‘খিয়েটার সংগীত’ ১১২, ১৩৪, ১৬২, ৪৭৮
- ক্ষণিকায়ন মিত্রমজুমদার ৭১৭
- দয়ালচন্দ্র ঘোষ ১৭১
- দয়ালচাঁদ মিত্র ৬৫, ৬৭, ৭৩, ৬৪১
- দাঁড়া কবিদল ৩৪, ৪৬, ৬৩, ৬৪
- দাছ ৬৮৭, ৭২৫
- দা ভিকি, লিওনার্দো ৫৪৬
- দামোদর মুখোপাধ্যায় ৬২, ৭৩
- দাশরথি মুখোপাধ্যায় ১৩৭, ১৩৮, ১৪০
- দাশরথি রায় ২০, ২৮, ৪৩, ৫৩, ৫৮, ৬১, ৬৩, ৬৪, ৬৫, ৬৭-৬৯, ৭৩, ১২৫, ১৭১, ২৬৫
- দিগম্বর ভট্টাচার্য ৬৫, ৬৮, ৭৩
- দিগম্বর মিত্র ৪৫
- দিগন্তনারায়ণ ঘোষ ৭১০
- ‘দিন ও রাত্রি’ (ধর্ম) ৬৬৫, ৬৬৮, ৬৬৯, ৬৭১
- দিনেন্দ্রনাথ ঠাকুর ৫৫৭, ৫৫৯, ৫৭৭, ৬০৩
- দিনেশচরণ বসু ৬১, ৬৫, ৬৭, ৭৩, ১৬৯, ১৮২, ২০৩, ২৪৬
- দিলীপকুমার মুখোপাধ্যায় ৮১, ১২০
- দিলীপকুমার রায় ২১, ২৬, ৩১৭, ৩৫৬, ৬০৮, ৬২৩, ৬৪৩, ৬৪৮
- দীন বাউল (গোলকচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ঙ) ৬৫, ৬৮, ৭৩
- দীননাথ অশ্বোতা ৭০
- দীননাথ চট্টোপাধ্যায় ৬৫
- দীননাথ ধর ৬২, ৭৩, ১০০, ১০৩, ২০৪
- দীনবন্ধু কাব্যার্থী ৭৫০
- দীনবন্ধু মিত্র ৬০, ৬২, ৬৫, ৬৭, ৬৮, ৭০, ৭৩, ১১৮, ১৩৪, ১৭২, ২৮৮, ২৮৯, ২৯৪, ৭৫০
- দীনেশচরণ বসু (দিনেশচরণ বসু ঙ) ৮১
- দীনেশচন্দ্র সেন ৪২
- দুর্গাগতি মুখোপাধ্যায় ৭৫০
- ‘দুর্গাদাস’ ১৩৭
- দুর্গাদাস দে ৭৩
- দুর্গাদাস লাহিড়ী ২৮, ২৯, ৫২, ৭২, ৭৩, ৮১, ১২৯, ৪৬১, ৭৩১
- দুর্গানাথ রায় ১৬৯, ১৭১
- দুর্গানারায়ণ চৌধুরী ১৭১, ১৭২
- দুর্গাপ্রসন্ন চৌধুরী ৬১
- দুর্গাপ্রসাদ বসু ৪৭
- দুর্গামোহন সেন ২০০, ২৫২
- দুমুখ নন্দী ৬৯, ২৮৩
- দেবকর্ষ বাগচি ২৫, ৭৫০
- দেবনারায়ণ দত্ত ৭৪৯
- ‘দেবলা দেবী’ ১৩৬, ১৩৮, ১৪০, ১৪৭, ১৪৮
- ‘দেবী চৌধুরানী’ ১৩৭
- দেবীপদ ভট্টাচার্য, ডঃ ৩৩৪, ৬৯২
- দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর ৬৫, ৬৭, ৭৩, ৭৬-৭৮, ১৬৮, ১৭১, ১৭৮, ১৮৯, ১৯৪, ৩:৪, ৬৫০, ৬৬১
- দেবেন্দ্রনাথ বসু ১৩৯
- দেবেন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য ১৩৯
- দেবেন্দ্রনাথ মজুমদার ৬৯
- দেবেন্দ্রনাথ সেন ২৪২, ২৪৩
- দেশ (পত্রিকা) ৫৫, ১২০
- দেশবন্ধু (চিত্তরঞ্জন দাশ ঙ) ৮১
- ‘দেশের কথা’ ২৪০, ২৬০
- ‘দেশের গান’ ২০০, ২৫২, ২৫৪
- ‘দেশের গীত’ ২০০
- দ্বারকানাথ গঙ্গোপাধ্যায় ৬১, ৭৩, ১৬৯, ১৭৩, ১৯৮, ২০৩, ২১৪, ২৩১, ২৬৬, ২৭০-৭২
- দ্বারকানাথ গুপ্ত ১৬৯
- দ্বারকানাথ ঠাকুর ২১৯

হারকানাথ বিভাষ্য ৩০৬

হারকানাথ মিত্র ৬০, ৭০, ২২০

হারকানাথ রায় ৬২

হারকানাথ সরকার ১১৮

হারিক দাস ৫২

হিঙ্গ তনয়া ১২৬

হিঙ্গ হরি ৬৮

হিঙ্গপদ বন্দ্যোপাধ্যায় ৭৩

হিঞ্জেলকৃষ্ণ দত্ত ৭৫০

হিঞ্জেলনাথ ঠাকুর ৬৫, ৬৭, ৭৪, ১৪৫,

১৬৩, ১৬২, ১৭১, ১৮০, ১২৬,

২০৩, ২১৩, ২২১, ২৪৭, ২৫২,

৩১৪, ৪৫২, ৬৪৬

হিঞ্জেললাল রায় ২০, ২২, ১৩, ৬১,

৬২, ৬৫, ৭০, ৭৪, ১১৮, ১৩৪,

১৩৬, ১৩৭, ১৩৯, ১৪০, ১৪৫-৪৯,

১৫২, ১৬৪, ১৭১, ১৭৩, ১২৫,

১০৩-০৫, ২০২, ২৩৫, ২৩৯, ২৪৪

২৪৬, ২৪৮, ২৪৯, ২৫১, ২৫২,

২৫৫, ২৭৪, ২৮০, ৭০৪, ৫৫৩,

৬৩৮, ৬৪৩,

শ্রীনকুল রায়চৌধুরী ৬৫

ধরনীধর ৭৫০

‘ধর্ম’ ৬৫৩, ৬৫৪, ৬৫৮-৬০, ৬৬৫,

৬৬৮, ৬৬৯, ৬৭৫, ৬৮৩

ধর্মদাস রায় ১১৮

ধর্মমঙ্গল ৩, ২৭

ধর্মানন্দ মহাভারতী ৭৪

ধামালি ৩২৪

ধীরাজ ৬২, ৭৩, ২৮৮, ২৮৯, ২৯২

ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায় ৩৫৬, ৩৬০,

৫৫৩

ধ্রুপদ ২৭, ৩৫, ৩৮, ৫৫, ৮০,

৩১১

অণ্ডল কিশোর ২৮

নকুলচন্দ্র চক্রবর্তী ৭৫০

নগেন্দ্রনাথ চট্টোপাধ্যায় ৬৫, ৭৪,

১৬২, ১৭১, ২০৩

নগেন্দ্রকুমার দে ৭৫০

নগেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ৬৭-৬৯, ১১৮

নগেন্দ্রনাথ বসু ৭৬, ৮১, ১৭২

নগেন্দ্রনাথ ভাট্টা ৭৫০

নগেন্দ্রনাথ সরকার ৬৫

নগেন্দ্রনাথ সোম ১৮২

নজরুল ২০, ২২, ২১১, ২১২, ২৪৮,

২৫২, ২৫৮

নটবর চক্রবর্তী ৮১

‘নটবাজ ঋতুরঙ্গশালা’ ৫৩২, ৫৩৫-৩৭,

৫৪৫, ৫৬১, ৫৬৩, ৫৬৪, ৫৬৬,

৫৭০-৭৩, ৫৮৪-৮৬, ৫৮৯, ৫৯৩-

৯৬, ৫৯৯, ৬২৮, ৭২৮

নটী বিনোদিনী ১৩২

‘নটীর পূজা’ ৩২৮, ৪১৫, ৫৩৮-৭২,

৭৬৩, ৫৫৫, ৬৭২

ননীলাল দে ৭৫০

নন্দকিশোর মোদক ৬৫

নন্দকুমার কবিরত্ন ৬৮

নন্দকুমার, মহারাজ ৩০, ৭৪

নন্দকুমার মুখোপাধ্যায় ৭৫০

নন্দকুমার রায়, দেওয়ান ৬৫, ৭৩

‘নন্দবিদ্যা’ ১২২, ১৩৫, ১৩৮,

১৪২

নন্দলাল বন্দ্যোপাধ্যায় ৬৭, ১৭,

১৭২

নন্দলাল রাব ৬৫

‘নন্দিনী’ (রক্তকরবী) ৫১৭

নবকান্ত চট্টোপাধ্যায় ৫২, ৬৩, ৭৫,

৮০, ১৬৫-৬৭, ১৬৯, ১৭৫, ১৭৬,

১৮২, ১৯৮, ২০৩, ৩৭০

নবকিশোর গুপ্ত ৭৫০

নবকিশোর মোদক ৬৭

নবকুমার মিত্র ২০

নবকৃষ্ণ বাহাদুর, মহারাজ ৩৬, ৪৪,
৪২, ৭৬
নবগোপাল মিত্র ২৫২
'নবজাতক' ৩৪৪, ৪৩৭, ৪৩৮
'নবজীবন' ১৪৫
নবতারিণী সেন ১৭১
নবদীপচন্দ্র দাস ১৭২
নবদীপচন্দ্র রায়বর্মা ৭৫০
নবপ্রবন্ধ (পত্রিকা) ১২১
'নববর্ষা' (বিচিত্র প্রবন্ধ) ৫৭৫
'নববিধান গীতশতক' ১৭৩
নববিধান ব্রাহ্মসমাজ ১৬৭, ১৬৯,
১৭৩, ১৮২, ১৯০, ২৮৪, ২৯২,
২৯৭, ৩০৬, ৩৭০, ৬৬১
'নবযুগের উৎসব' (শাস্তিনিকেতন) ৬৯১
'নবীন' ৫৩৬, ৫৩৭, ৫৩৭-২২, ৭১১
নবীনচন্দ্র চক্রবর্তী ৬৫, ৬৭, ৬৮, ৭৪
নবীনচন্দ্র দত্ত ৬৫
নবীনচন্দ্র পাল ৮০
নবীনচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ৬৫, ৭০
নবীনচন্দ্র সেন ৬৯, ৭৪, ৯০, ১১৬,
২৪৫
নবভারত পত্রিকা ৫৫, ৩৩৬
নবভারত সমিতি ১৯৮, ২০৭, ২০৮
নরচন্দ্র ৩০, ৭৩
নরচন্দ্র রায়, রাজা ৬৫
নরচন্দ্র শর্মা ৬৮
'নরমেষ যজ্ঞ' ১৩৫
নরেন্দ্রকুমার শীল ১৯৯, ২০২, ২২৫,
২৪৬, ২৬০, ২৬৩
নরেন্দ্রকৃষ্ণ বন্দ্যোপাধ্যায় ১৭২
নরেন্দ্রনাথ দত্ত (স্বামী বিবেকানন্দ)
৭৮, ৭৯, ৮১, ১৫২, ১৭৩, ৩৭০
নরেন্দ্রনাথ দাস ২৫২
নরেন্দ্রনাথ সরকার ২৫
নরেন্দ্রনারায়ণ চৌধুরী ৭৫০

নরেশ শুক, ডঃ ৩৩৪
নরেশচন্দ্র ভট্টাচার্য ৬৫, ৭৪, ৭২১
'নলদয়রাজী' ১২০-২২, ৬৩৯
'নলিনী' ৪৪৮, ৪৬১
নলিনীরঞ্জন সরকার ২০০
নসিরাম সেকরা ৩৬, ৪৪
'নাট্যরাসক' ১২৩
'নাট্যশাস্ত্র' ৩, ৩৩৫
নানক ৬৮৭, ৬৮৯
'নামস্মৃতি' ১৭৩
নারায়ণ গঙ্গোপাধ্যায় ৫৫৩
নারায়ণচন্দ্র বসু ১৩৯
নিকুঞ্জমোহন চক্রবর্তী ১৭২
নিকুঞ্জমোহন লাহিড়ী ৭৪
নিখিলনাথ রায় ৭৪
নিখিলভারত বঙ্গসাহিত্যসম্মেলন
৮০
নিতাই বৈরাগী ৪০, ৭৪, ৬৪১
নিত্যগোপাল গোস্বামী ১৭১, ১৭২
নিত্যরঞ্জন সেন ৭৫০
নিত্যানন্দ বৈরাগী (নিতাই বৈরাগী
জ)
নিধুবাবু (রামনিধি গুপ্ত) ৫, ৮, ১৫,
১৬, ১৮-২০, ২৮, ৩১, ৩২, ৩৫-
৩৭, ৩৯ ৪৭, ৪৯, ৫০, ৫৫, ৫৬,
৫৮, ৬৩, ৬৯, ৭৪, ৭৬, ৭৭, ৮২,
৮৩, ৯০, ৯১, ৯৩, ৯৬, ১০৩,
১০৬, ১০৮-১২, ১১৩-১৭, ১২৫,
১৩৩, ১৪৫, ১৬২, ১৬৩, ১৯৩,
২৩৯, ২৬৫, ৩১৪, ৪৪৭, ৬৩৭,
৬৩৯ ৪১, ৬৪৩, ৭৫২
নিবারণচন্দ্র দাশগুপ্ত ৭৫০
নিমাইচরণ মিত্র ৬৫, ৭৪, ১৬৫, ১৬৮
নিমানন্দ দাস ৭৫০
নিরঞ্জন চক্রবর্তী ৬৬
'নিষ্ঠুর গান' ৭৬

নির্ভরপ্রিয়া ঘোষ ১৭১

নির্মলকুমারী মহলানবিশ ৬৬২, ৬৬৩,
৭৩৪

নির্মলচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় ৫৫৩

নির্মলচন্দ্র বড়াল ১৭১

নির্মলশিব বন্দ্যোপাধ্যায় ১৩৬, ১৩৮,
১৩৯, ১৪১, ১৪৪

নির্মলানন্দ ভারতী ৭৫০

নিশিকান্ত চট্টোপাধ্যায়, ডঃ ৬১, ৬৯,
২৭৪

নিশিকান্ত দত্ত ৭৫০

নিশিকান্ত বসুরায় ১৩৭, ১৩৮, ১৪০,
১৪৭

নিফল চৈতন্য ৭৫০

নীলদ মিত্র ৭৫০

নীলেন্দ্রকৃষ্ণ মিত্র ৭৫০

নীলকণ্ঠ অধিকারী ৬৫, ৭৫০

নীলকণ্ঠ বন্দ্যোপাধ্যায় ৭৫০

নীলকণ্ঠ মুখোপাধ্যায় ৬৮, ৭৪, ২২৫

নীলকমল হালদার ৬৫

নীলকান্ত মুখোপাধ্যায় ১৭১

‘নীলদর্পণ’ ১২৪, ২৮৮, ২৮৯

নীলমণি চক্রবর্তী ১৭১

নীলমণি ঘোষ ৬৫, ১৬৫, ১৬৮

নীলমণি মল্লিক ৩৬, ৪৪, ৪৫

নীলমণি পাটনি ৭৪

নীলরতন হালদার ৬৫, ১৬৫, ১৬৮,
১৭১

নীলানন্দ মুখোপাধ্যায় ৬৫, ৬৭, ৬৮,
৭৪

নীলু ঠাকুর ৭৪

‘সুরজাহান’ ১৩৯

নৃসিংহ ৪০, ৭৭

নৃসিংহদাস ভট্টাচার্য ৭৪

নেপালচন্দ্র শঙ্কোপাধ্যায় ১৭২

নেপোলিয়ান ৬০

নৈদেয় বাঁশি বৈষ্ণব ৭৫০

‘নৈবেদ্য’ ৩২৭, ৩২২-২৪, ৩২৮, ৪০২,
৪০৬, ৪০৮, ৪৭২, ৬৬২, ৬৮৩,
৬৯৭

গ্রাশনাল থিয়েটার (জাতীয়
নাট্যশালা) ১২৮, ১২৪, ২০৩

‘শঙ্কজুত’ ৩৬৪-৪৮, ৩৫৮, ৪৪৫

পঞ্চানন গোস্বামী ৬৫, ৬৮

পঞ্চানন তর্করত্ন ৭৪

পঞ্চানন বন্দ্যোপাধ্যায় ৬৯

পঞ্চানন ভট্টাচার্য ৭৫১

পটিষের ২১২

‘পত্রপুট’ ৪২১, ৫৩৮, ৬২১, ৬৪৩, ৭২৬

‘পথ’ ২৫৬

‘পথে ও পথের প্রান্তে’ ৭৪৭

‘পথের সঞ্চয়’ ১৬০, ৩৪৩, ৩৪৭, ৩৬০,
৩৬৫, ৩৬৬

‘পদ্মাবতী’ ৪২, ১১৩, ১২২, ১৩৩

‘পদ্মিনী’ ১৩৭

‘পদ্মিনী উপাখ্যান’ ১২৪

‘পরদেবী’ ১৩৭, ১৩৮, ১৫৭

পরমহংস (রামকৃষ্ণ পরমহংস জ)

পরমানন্দ পুরী ৭৫১

‘পরশরতন’ (শান্তিনিকেতন) ৬৭০

পরাগচন্দ্র চন্দ ৬৫

পরাগচন্দ্র মিত্র ৬৫

‘পরিশ্রয়’ ৫৮৫, ৫৮৭, ৫৮৯

পরিশ্রয় পত্রিকা ২৫

‘পরিত্রাণ’ ৪১৪, ৪৭৪, ৫৪২, ৫৪৩,
৭২১

‘পরিত্রাজকের সংগীত’ ১৭৩

‘পরিশেষ’ ৩৪৮, ৪৩৪, ৬১৭, ৭৩৬

পরেশচন্দ্র চৌধুরী ১২৯

‘পলিন’ ১৩৯, ১৫৬

‘পল্লীসেবা’ ২৫৬

পশুপতি বসু ২৩৩

‘পশ্চিমবঙ্গীয় ডায়ারি’ (‘মাসিক’) (‘মাসিক’)

৩৪২, ৩৫২, ৩৫৩, ৩৯৩, ৪১৭,

৫১২, ৬১১

পাগল গুরুদাস ৭৫০

পাগল ব্রহ্মচারী ৭৫০

পাগলা কানাই ৭৪, ৭২১

পাঁচকড়ি চট্টোপাধ্যায় ১৩৭, ১৫৭

পাঁচালি ১৪, ১৭, ১৯, ২৮, ৩০, ৩৪,

৪৩, ৪৭, ৫১-৫৩, ৫৭, ৬৩, ৭৯,

৮০, ৯০, ১২০, ১৩০, ১৬১, ১৯৬,

২৬৫, ২৭৫, ৩১১, ৩৪০, ৪৩৩,

৪৪৩, ৬৩৭, ৬৩৯

‘পাণ্ডবগৌরব’ ১৩৫

‘পানিপথ’ ১৩৮, ১৪৬, ১৫১

‘পার্বতীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায় ৬৫

পার্বতীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায় ৬৫

পার্সি হালবার্ড (Percy Hulberd)

১১৭

পিঙ্গলাচার্য ৩৩০

‘পিতাপুত্র’ ১৩৪, ১৫২

‘পিয়ারে নজর’ ১৩৭

পীতাম্বর দাস ৭৫১

পীতাম্বর পাইন ৬৫, ৭৪

পুণ্ডরীকাক্ষ মুখোপাধ্যায় ৬৫, ৬৭,

১৬৯, ১৭১, ১৭৩, ৭৫০

পুণ্যদাপ্রসাদ সরকার ১৭২

‘পুনশ্চ’ ৫৪৫, ৫৪৬, ৫৭৮, ৭৩২, ৭৪১

‘পুরুবিক্রম’ ২৩৩

পুলকচন্দ্র সিংহ ১৭১

‘পুলিনগীতি’ ১৭৩

পুলিনবিহারী লাল হাণ্ডে ৭৪, ১৭৩,

৭৫০

পুলিনবিহারী সেন ৫৫৩, ৭১৫

‘পুষ্পাঞ্জলি’ ৫১১

‘পুজার মন্ত্র’ ২০০, ২৫১

‘পূরবী’ ৩২৭, ৩৫২, ৪১১, ৪১২, ৪১৭,

৪২৬, ৪৩৬, ৪৩৯, ৫১০, ৫৩০,

৫৬৫, ৬১২, ৬২৪, ৬৩২, ৬৩৫

‘পূর্ণচন্দ্র’ ১৩৬

পূর্ণচন্দ্র কর্মকার ৭৫০

পূর্ণচন্দ্র ঘোষ ২৫

পূর্ণচন্দ্র মুখোপাধ্যায় ৮১

পূর্ণচন্দ্র শর্মা ১২৩

পূর্ণচন্দ্র সিংহ ৬৫, ৬৭, ৭৫০

‘পূর্ববঙ্গীতিকা’ ৮২

‘পৃথ্বীরাজ’ ১৩৬

‘পৌরাণিক পঞ্চরং’ ১৫০

প্যারীচাঁদ মিত্র ৬৫, ৬৮, ৭৪, ১৬৮,

১৭৩, ২৭০

প্যারীমোহন কবিরত্ন ৬১, ৬২, ৬৫,

৬৭ ৭০, ৭৪, ১৭৩, ২৬৬ ২৬৯,

২৭৭, ২৮৩, ২৮৫, ২৮৬, ২৮৯,

২৯২, ২৯৭, ৭৫০

প্যালথ্রেভ ৩১৪

‘প্যাশন প্লে’ ৫৪৬

‘প্রকৃতির কবি রবীন্দ্রনাথ’ ৬০

‘প্রকৃতির প্রতিশোধ’ ৪৫৭, ৪৫৮, ৪৬০

‘প্রজাপতির নির্বন্ধ’ ৪৬৬, ৪৬৯, ৪৭০,

৫২২, ৫২৮, ৫৫৩

প্রজ্ঞানন্দ, স্বামী ২১৪, ২৪৯

প্রজ্ঞানানন্দ, স্বামী ৫৫, ৮০

‘প্রণয়পরীক্ষা’ ১২৬, ১২৭, ১৪৫

প্রতাপচন্দ্র ঘোষ ৭৫০

প্রতাপচন্দ্র মজুমদার ৭৪, ১৭৮, ৭২১

‘প্রতাপসিংহ’ ১৩৬, ১৪০, ১৪৬, ১৪৭

প্রতিভা দেবী ১৭২

প্রতিমা বসু ১৯৯, ২৫৯

প্রফুল্লচন্দ্র গাঙ্গুলি ৬৫, ৭৪, ১৬৯, ৭২১

প্রফুল্লচন্দ্র মুখোপাধ্যায় ৬৯

প্রবর্তক পত্রিকা ৭০৬, ৭০৭

প্রবাসী পত্রিকা ২৫, ৫৭, ২৬৩, ৩৩৭,

৩৬৬, ৩৬৭, ৪৩২, ৪৩৫, ৪৮৬,

৫১৭, ৫২৪, ৬৩৯, ৬৪৪, ৬৯১,
 ৭১৯, ৭২২, ৭৪৩
 'প্রবাহিনী' ২৫, ৫২২, ৫৩২, ৬০৩
 প্রবোধচন্দ্র দেবশর্মা ৭৫০
 প্রবোধচন্দ্র সেন ১৩, ২৫, ২৩০, ২৬১,
 ৩১৯, ৩২৪, ৩২৫, ৩২৯, ৩৩৪,
 ৬৮৯, ৬৯২, ৭০২, ৭১৩, ৭১৫
 'প্রবোধচন্দ্রোদয়' ১২৫
 প্রভাত বসু ১৯৯
 প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় ১৯০, ২৪০,
 ২৬৩, ৩৬৭, ৩৭৫, ৪৩৮, ৪৪১,
 ৪৪৫, ৫১২, ৫৪৫, ৫৪৬, ৫৫৪,
 ৫৬১, ৫৬৩, ৫৬৮, ৬০২, ৬৪৩,
 ৬৫১, ৬৫২, ৬৬২, ৬৭১, ৬৭৭,
 ৬৯১, ৭০২, ৭১৫
 'প্রভাতসংগীত' ৩৭৬, ৪৩৯, ৪৫৮,
 ৬০৪, ৬৯২
 'প্রভাসমিলন' ১২৬, ১৩৫, ১৩৮
 প্রমথনাথ গোষা ৬২
 প্রমথ চৌধুরী ৩৭৮, ৫১১, ৭০১
 প্রমথনাথ দত্ত ২৬৩
 প্রমথনাথ বিনী ৩১৩, ৩৩৪, ৫০৬,
 ৫৩১, ৫৩৭, ৫৫৪, ৫৬০, ৫৬৮
 প্রমথনাথ মিত্র ৬১, ৬৯
 প্রমথনাথ রায়চৌধুরী ৭৪, ১৩৮, ১৪৪,
 ১৪৬, ১৫৯, ২০৯, ২১৬, ২৩৪,
 ২৩৫, ২৪৪, ২৪৬, ২৪৬, ২৬৩,
 ৭৫১
 প্রমথনাথ সান্যাল ৭৪
 প্রমীলাসুন্দরী পাল ৭৫০
 'প্রমোদরঞ্জন' ১৩৬
 প্রসন্নকুমার রায় ৬৯৮
 প্রসন্নকুমার সরকার ৬৫
 প্রসন্নকুমার সেন ৭৫, ১৭১, ১৮৩,
 ৩৭০
 প্রসন্নচন্দ্র বিহার্য ২০৩, ২১৪

প্রসন্নচন্দ্র মজুমদার ৬৭, ১৬৯, ১৭১
 'প্রসাদপ্রসঙ্গ' ৬৪
 'প্রহাসিনী' ৪৩৮
 'প্রফ্লাদচরিত' ১৩৫, ১৩৮
 প্রাচীন কবিসংগীত' ৩৩, ৫৫
 'প্রাচীন ভারতের একঃ' (ধর্ম) ৬৮৩
 'প্রাচীন সাহিত্য' ৫৭৫, ৫৭৭
 প্রাণকৃষ্ণ হালদার ৬৫
 প্রাণবল্লভ মুখোপাধ্যায় ৬১
 'প্রায়শ্চিত্ত' ১৫২, ৪৭৪-৭৮, ৪৮৫,
 ৪৮৮, ৪৮৯, ৪৯১ ৪৯২, ৫৪২-৪৪,
 ৫৮৮, ৬৭২, ৭১১, ৭২১
 প্রিয়নাথ বিশ্বাস ৬৫
 প্রিয়নাথ গল্পিক ৬৫, ১৭১, ৩০২
 প্রিয়নাথ সেন ৬০৯
 প্রিয়ম্বদা দেবী ১৭২
 'প্রীতিগীতি' ৪১, ৪২, ৫১, ৭৫, ৭৭,
 ৮৩, ৮৪, ৯২, ৯৪, ৯৫, ১১৪,
 ১১৭, ১২৪, ১৪১, ১৭৩, ৩৭০,
 ৪৬১, ৬৪১, ৬৪২
 প্রেমচাঁদ গুপ্ত : ৭২
 প্রেমধন অধিকারী ১৫১
 'প্রেমের অধিকার' (শান্তিনিকেতন)
 ৬৭৬
 প্রেটো ৩৩, ৩২৫
 'হৃদনোর গান' ১৬০
 'কান্তনী' ৪৯৩-৯৫, ৪৯৭-৯৯, ৫০১,
 ৫০২, ৫০৮, ৫০৯, ৫১২-১৫,
 ৫১৭, ৫৩০, ৫৩২, ৫৩৫, ৫৩৬,
 ৫৩৯, ৫৬২, ৫৬৮, ৫৮৯,
 ৫৯৫-৯৯, ৬০৩, ৬২৮, ৭২১
 কিকিরচাঁদ, কাণ্ডাল (হরিনাথ
 মজুমদার দ্ব) ৭৩, ২২৭, ২৪৪,
 ৭২১
 'কুলশয্যা' ১৩৬
 'কেন্সার পেনিটেট, দি' ১২০

- ফেরদৌসি ৯৮
 'ফ্যাসিস্টবিরোধী জাতীয় সংগীত' ২০০
 ক্রেও অক ইণ্ডিয়া ২২৯
 ক্রিয়মন্ত্র ১, ২, ২৫, ৬৫, ৬৭, ৬৯,
 ৭৪, ৯৬, ৯৭, ৯৮, ১২৪, ২০৩,
 ২০৫, ২১২, ২২০, ২২৯, ২৮৩
 বঙ্কুবিহারী সাহা দাস ৭৫১
 বঙ্গদর্শন ২৫, ১২৪, ২২০-২৪০
 বঙ্গবাণী পত্রিকা ৩৩৬
 বঙ্গবাসী পত্রিকা ২৮, ৪২, ৫২, ৭২,
 ৭৫, ৮১, ৩০০, ৩৭০
 বঙ্গভঙ্গ আন্দোলন ২০, ১২৮, ২০৩,
 ২২২, ২৩৬, ২৩৮, ২৪০, ২৪৭,
 ৩৭২, ৩৯৬, ৪৭৯, ৬৯৩, ৬৯৬,
 ৭০১, ৭০২, ৭০৪, ৭১০, ৭১২
 'বঙ্গভাষা ও সাহিত্যবিষয়ক প্রস্তাব'
 ২৭, ৫৫, ৫৬
 'বঙ্গভাষার লেখক' ৫২, ৫৭, ১৫২,
 ৪৫৭
 'বঙ্গলক্ষ্মীর ব্রতকথা' ২৪০-৪২, ৭০২
 'বঙ্গসাহিত্য-পরিচয়' ৪২
 'বঙ্গসাহিত্যের ইতিহাস' ৫৫, ৫৭
 'বঙ্গীয় নাট্যশালার ইতিহাস' ১২১,
 ১২৯, ১৫৮, ১৫৯
 বঙ্গীয় প্রাদেশিক সমিতি ২০০, ২৪৯
 'বঙ্গীয় সংগীতরত্নমালা' ৪২, ১১৩
 'বঙ্গে বর্গী' ১৩৬
 বংশীবদন চট্টোপাধ্যায় ৬৯
 বদন অধিকারী ৭৪
 বনশ্যামলাল রায় ৪২, ১৩৩
 'বনফুল' ৪৪৪, ৬০৪
 'বনবাণী' ৪৩৪, ৫৩৭
 বনোয়ারি নাগ ৬১
 'বন্দনা' ২০০
 'বন্দে মাতরম্' ১৯৮, ২০২, ২০৮, ২৩২
 ২৪৫, ২৪৬, ২৫৯, ২৬০
 বরদাকান্ত সেন ১৬৯
 বরদাচরণ গুপ্ত ৬৫
 বরদাপ্রসন্ন দাশগুপ্ত ১৩৫, ১৫৪
 বরদারঞ্জন শীল ৬৫
 'বরুণা' ১৩৬
 'বর্ধামঙ্গল' ৫৩২
 বলাইচাঁদ গোস্বামী ৬৫, ৬৭
 বলাইচাঁদ ঘোষাল ৭৫০
 'বলাকা' ৩২৭, ৪০২-১১, ৪২৩, ৪২৯,
 ৫০০, ৫০১, ৫০২, ৫১০, ৫১৪,
 ৫৪০, ৫৫১, ৬০২, ৬২১, ৬৫৩,
 ৬৭৬, ৬৭৭
 'বলিদান' ১৪০
 বলেজনাথ ঠাকুর ১৭২
 'বলীকরণ' ৪৭১
 'বসন্ত' ৪১০, ৫১২-১৪, ৫৩২, ৫৩৬,
 ৫৬৫, ৫৭১, ৫৯৭-৬০০, ৬২৮,
 ৭২৫
 'বসন্ত ও বর্ষা' (বিবিধ প্রসঙ্গ) ৫২৬,
 ৫২৭
 বসন্তকুমার ঘোষ ১৬৯
 বসন্তকুমার চট্টোপাধ্যায় ২০০
 বসন্তকুমার চৌধুরী ৭৫১
 বসন্তকুমার ভট্টাচার্য ১৭১
 'বসন্তযাপন' (বিচিত্র প্রবন্ধ) ৫১৬
 বসন্তলীলা ১৩৮
 'বসন্তমতী' ৪১, ৫৩৮, ৫৪২
 'বাইশে আবণ' ৬৯৩
 'বাউল' ৭১০, ৭১৭
 'বাউল গান' (সংগীতচিন্তা) ৩৩৬
 'বাউলের গান' (সংগীতচিন্তা) ৩৩৬
 ৭১৯
 'বাগবাজার নাট্যসমাজ' ১২১
 'বাঙলা নাটকের ইতিবৃত্ত' ১৫৯
 'বাঙলা ভাষা ও সাহিত্যবিষয়ক
 প্রস্তাব' ৫৫, ৫৬

‘বাঙলার গান’ ১৯৮
 ‘বাঙলার গীতকার’ ২৫, ৫৬
 ‘বাঙলার বাউল’ ৭৩১
 ‘বাঙলার লোকসাহিত্য’ ৫৫
 ‘বাঙলায় সংগীতের ইতিহাস’ ৫৪
 ‘বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস’
 (স্কুয়ার সেন, ডঃ ড্র)
 ‘বাঙ্গালীর গান’ ২৮, ৪২, ৪৩, ৪৭,
 ৫১, ৫২, ৭২, ৭৫, ৭৭, ৮১, ১২৪,
 ১২৫, ১৩০, ১৩১, ১৭২, ১৮৫,
 ১৯৪, ১৯৯, ২২৫, ২৩৫, ২৭৫,
 ২৯০, ২৯৭, ৩০০, ৩০৬, ৪৬১,
 ৭৩১
 ‘বাজী রাও’ ১৩৬, ১৩৯
 বাহ্যারাম মালাকার ৫৭
 ‘বাকী’ ১৭৩
 বাসুদেব পত্রিকা ২৩৬
 ‘বাল্মীকিপ্রতিভা’ ১৫২, ৩২৯, ৩৩৮,
 ৩৬৩, ৪৪৮-৫৮, ৪৬১, ৪৬৪, ৪৬৫
 ৫৬০, ৫৭০, ৬৫২
 ‘বীশরি’ ৫৩০
 ‘বাসুদেব’ ৬৮
 বাহাদুর সেন ২৭, ১৮০
 ‘বিচারসারসংগীত’ ১১৭
 ‘বিচিত্র প্রবন্ধ’ ৫১৬, ৫৭৫
 বিচিত্রা পত্রিকা ৩৩৭
 ‘বিচিহ্নিতা’ ৪৩৫
 বিজয়কুমার চক্রবর্তী ১৯৯
 বিজয়গোবিন্দ চট্টোপাধ্যায় ৭৫১
 বিজয়রত্ন, গোখলামী ৬৫, ৭৪, ১৬৮,
 ১৭১, ১৭৮
 বিজয়চন্দ্র মজুমদার ২০৯, ২১৭, ২১৮,
 ২৩৪, ২৪৩
 বিজয়চন্দ্র, মহারাজাবিরাজ ৭৪
 বিজয়নাথ মুখোপাধ্যায় ৬৫, ৬৭
 বিজয়লক্ষ্মী দেবী ১৯৯

বিজ্ঞাপতি ৩, ৬, ২৮, ৮৩, ১০৫, ১১৭
 বিজ্ঞানী ৬৭, ৭০
 বিজ্ঞানাগর (ঈশ্বরচন্দ্র বিজ্ঞানাগর ড্র)
 ‘বিজ্ঞানমন্ডল’ ১০, ১১, ৪০, ৪১, ৫১,
 ৯৪, ১১২, ১২০, ১২৬
 ‘বিধবাবিবাহ নাটক’ ১৩৩
 ‘বিধান গীতিমালা’ ১৭৩
 ‘বিধান সংগীত’ ১৭৩
 বিধুমুখী দেবী ১৭২
 বিনয় ঘোষ ৫৫
 বিনয়ভূষণ সরকার ১৭১
 বিনোদবিহারী দত্ত ৬৯
 বিনোদবিহারী রায় ২০৯
 বিপিনচন্দ্র চক্রবর্তী ১৯৯, ২৪৮
 বিপিনচন্দ্র পাল ১৭২, ২১৫, ২৫১,
 ২৫২, ৬৪৫, ৭০৫
 বিপিনচন্দ্র সরকার ২০০
 বিপ্রদাস তর্কবাগীশ ৬৫, ৬৭
 ‘বিবিধ ধর্মসংগীত’ ৭৫, ১৭৩, ১৮৩,
 ৩৭০
 ‘বিবিধ প্রবন্ধ’ ২৫
 ‘বিবিধ প্রসঙ্গ’ ৫৯৬
 বিবিধার্থ সংগ্রহ পত্রিকা ১২২, ১৯৪
 বিবেকানন্দ, স্বামী ৬৬, ৬৯, ৭৮, ৭৯,
 ১৩২, ১৩৭
 ‘বিবেচনা ও অবিবেচনা’ (কালীচন্দ্র)
 ৪৯৮, ৫০১
 ‘বিরহ’ ৬৩৯
 ‘বিশ্বকল্ল’ ১৩৪, ১৩৫
 ‘বিশ্বকোষ’ ৫২, ৫৩, ৫৭
 বিশ্বনাথ চক্রবর্তী ৩২৫
 বিশ্বনাথ দে ৬১, ৬৫, ৬৮
 ‘বিশ্বপরিচয়’ ৫৬৭
 ‘বিশ্ববাকী’ ৫৫৩
 ‘বিশ্ববিজ্ঞানে সংগীতশিক্ষা’ (সংগীত-
 চিন্তা) ৩৩৭

বিশ্ববীণা পত্রিকা ৫৭, ৭৩১

বিশ্বস্তর পানি ৭৫০

বিশ্বভারতী পত্রিকা ২৫, ৩৩৪, ৬২৮

‘বিশ্বসংগীত’ ৬৪, ৬৬, ৭০, ৭৮, ৮০,
২৭২, ৩০৬

‘বিষাদ’ ১৩৬

বিষ্ণু চক্রবর্তী ১৭২, ১২০, ৬৩২

বিষ্ণুরাম চট্টোপাধ্যায় ৩০, ৬৫, ৬৭-
৬২, ৭৪, ১৬২, ১৭১, ১৮৫, ২০৩,
৭৫০

‘বিসর্জন’ ৪৫৭, ৪৬৪, ৪৬৬, ৪৬৭,
৫৬৮, ৫৮৫, ৭১৮, ৭২৭

বিহারীলাল চক্রবর্তী ৫, ১৫, ১৬, ১২,
৬৫, ৬৮, ৬৯, ৭৪, ৯৭, ১০১,
১০৩, ১০৮, ১০৯, ১১৭, ২৭১,
৩১৪, ৪৫১

বিহারীলাল চট্টোপাধ্যায় ৬৭, ৬৮,
৭৪, ১৩৫, ১৩৮, ১৪২

বিহারীলাল সরকার ৭৪, ২২৪, ২২৬,
৩০৬, ৭৫১

বীণাবাদিনী পত্রিকা ১৫২, ৪৬৮

‘বীথিকা’ ৪৩৬, ৪৩৭

বীরেন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ৭৪৭

‘বুদ্ধদেবচরিত’ ১৩২, ১৩৫

বুদ্ধদেব বসু ৭৩২, ৭৩৭, ৭৩৮, ৭৪৭

বুদ্ধাবনচন্দ্র গোস্বামী ৭৫১

‘বৃহৎ থিয়েটারসংগীত’ ১১২, ১৩৮,
১৫২

বেচারাম চট্টোপাধ্যায় ৬৫, ৬৭, ৭৪,
১৬৮, ১৭১

বেণীমাধব দাস ৬৫, ৭৫০

বেণীমাধব বসু ২৫

বেণীমাধব রায়চৌধুরী ১৫২

বেধুন সোলাইটি ৩৩৭

বেহারীলাল বন্দ্যোপাধ্যায় ৩০০

বৈকুণ্ঠনাথ চক্রবর্তী ৭৫১

বৈকুণ্ঠনাথ বসু ২৫, ৭৪, ১১৮, ১৫০,
১৫২

‘বৈকুণ্ঠের খাতা’ ৪৬২

বৈজ্ঞানিক পত্রিকা ৭৩১

বৈজ্ঞানিক কৰ্মকার ১৬২

বৈষ্ণব পদাবলী ৩, ৬, ২২, ২২, ৫০,
৩২, ৫৩, ৫২, ৭২, ৮৩

বৈষ্ণবচরণ বসাক ৪১, ৬৩, ৬৬, ৬৮,
৬৯, ৭৮, ৮০, ৮১, ১১৭, ১৫২,
১৭৩, ২৭২, ৩৭০

বোধচৈতন্য ব্রহ্মচারী ৭৫১

‘বোধেন্দু বিকাশ’ ১২৫

‘বোঁঠাকুরানীর হাট’ ১৩৭, ১৫২,
৪৬২, ৪৭৪, ৪৭৮, ৪৮৮, ৪৯০,
৭১৭

‘ব্যাককৌতুক’ ৪৬৬, ৭০০

ব্রজকিশোর, দেওয়ান ৭৩

ব্রজমোহন রায় ৬৫, ৬৭, ৬৯, ৭৪,
১১৮, ১২১, ২৭৪, ২৮৪

ব্রজলাল গঙ্গোপাধ্যায় ১৬২, ১৭২

ব্রজেন্দ্রনাথ সান্যাল ৫৫

‘ব্রজাঙ্গনা’ ৮২

ব্রজেন্দ্রকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় ৬৫

ব্রজেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ১২১, ১৫৮

ব্রজেন্দ্রনাথ শীল ৭১৭

‘ব্রজচারিণী’ ২৫৬

ব্রজবান্ধব উপাধ্যায় ২৬১

‘ব্রহ্মসংগীত’ ১৬৮, ১৭২, ১৭৪, ১৭৬,
১৭৮, ১৮১, ১৮২, ১৯০, ৬২১

‘ব্রহ্মসংগীত ও সংকীর্তন’ ১৬৮, ১৬৯,
১৭১, ১৭২, ১৮২, ১৮৬, ১৮৭-২১

৬২১

‘ব্রহ্মসংগীত চরনিকা’ ১৭৩

‘ব্রহ্মসংগীত খরলিপি’ ১৭৩, ১২০

‘ব্রহ্মসংগীতাবলী’ ১৭৩

ব্রাউলে ৩২৫

ব্রাহ্মসমাজ (আদি, নববিধান,
সাধারণ ব্রাহ্মসমাজ হ্র)
সুগবানচন্দ্র দাস ৬৭ ১৭১
'ভগ্নহৃদয়' ৩৭৪, ৩৭৫, ৪৪৪, ৪৪৫-৪২,
৬০৪, ৬০৬, ৬০৭
'ভদ্রার্জুন' ১১২, ১২০
ভবতোষ দত্ত, ডঃ ৫৬, ৫৭
ভবপ্রীতানন্দ গুপ্তা ৭৫০
ভবসিকু দত্ত ১৭২
ভবানী বেনে ৭৪
ভরত ৩, ৩৩৫
ভাগবত ১৪
ভাণ্ডার পত্রিকা ৭০২
ভানুসিংহ ৬৫
'ভানুসিংহ ঠাকুরের পদাবলী' ৩২৭,
৩২৯, ৩৭৮, ৪৪০, ৫৬০
'ভানুসিংহের পত্রাবলী' ৪৭২
'ভারতগান' ১২৯
ভারতচন্দ্র রায় ১০, ১১, ১৩, ২৮, ৩০,
৩৯, ৫৮, ৫৯, ৬২, ৭৪, ৮২, ৯২,
১১২
'ভারতবন্দিনী' ২৬১
ভারতবর্ষ পত্রিকা ২৭
ভারতবর্ষীয় ব্রাহ্মসমাজ ১৬৮, ১৭৮
'ভারতবর্ষের জাতীয় সংগীত' ২৬১,
২৬২, ৭১৫
'ভারতমাতা' ১৪৫, ১৫২, ২৬১
'ভারতযবন' ২৬১
ভারতসংস্কারক পত্রিকা ২৬৩
ভারতসভা (ভারতীয় জাতীয় মহা-
সমিতি হ্র)
'ভারতী দুঃখিনী' ২৬১
ভারতী পত্রিকা ৩২, ৫৫, ২৪৬, ২৬২,
৩৩৬, ৩৬৭, ৩৭৫, ৪৪০, ৪৪৫,
৪৪৭, ৪৬২, ৫২৬, ৫৩৭, ৬৪৩,
৭০৮, ৭১৭, ৭১৯

'ভারতীয় জাতীয় মহাসমিতি
[জাতীয় মহাসমিতি, কংগ্রেস]
২০৩, ২০৪
ভারতীয় দর্শন কংগ্রেস ৭১৭, ৭২২
'ভারতীয় সংগীতমুক্তাবলী' ৫২, ৬০,
৮০, ১৫৮, ১৬২, ১৭৬, ১৮২,
১৮৯, ১৯৮, ২০৩, ২০৪, ২১৪,
২৩৬, ৩০৩
'ভারতের স্বদেশী গান' ২০০
ভিক্টোরিয়া ৫২, ৬০, ১২৫, ১২৭,
২৮৩, ২৮৮, ২৯৪, ২৯৯
'ভিক্টোরীয় যুগের বাঙলা সাহিত্য'
৩২, ৫৬, ১০৬, ১১৭
ভুবনচন্দ্র রায় ৬৫
ভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ১৩৯, ১৫১,
২০৮
ভূষণ দাস ২৫৪
ভৈরবচন্দ্র দত্ত ১৬৫, ১৬৮
ভোলা ময়রা ৭৪
ভোলানাথ অধিকারী ১৭১
ভোলানাথ চক্রবর্তী ৬১, ১৬৮
ভোলানাথ ভট্টাচার্য ৭৫১
ভোলানাথ মুখোপাধ্যায় ৬৫, ৬৮,
১১৮, ১২৬
ভোলানাথ সিংহ ৭৫১
জ্ঞানলকাব্য ৪, ১০, ৩০, ৩৪, ৮২, ৯০
মর্ডার রিভিউ ৭১৩
মণিমোহন কর্মকার ১২৬
মণিলাল গঙ্গোপাধ্যায় ২৫৪
মণিলাল বন্দ্যোপাধ্যায় ৫৪, ১৩৬,
১৩৯, ১৫৩
মতিলাল মুখোপাধ্যায় ৬১
মতিলাল রায় ৬১, ৬২, ৬৩, ৬৯, ৭৪,
১১৮, ১২৬, ২৭৪
মধুরানাথ চট্টোপাধ্যায় ৬৯
মদন হার্টার ৬১, ৬৫, ৬৮

মদনমোহন অধিকারী ৭৫১

মদনমোহন তর্কালংকার ৬৫, ৬৮, ৬৯,
৭৪, ১১৭, ৬৪২

মদনমোহন মিত্র ১৬৯

মধুসূদন মুখোপাধ্যায় ৭৫১

মধুসূদন কিষ্মর (মধুসূদন কান,
মধু কান) ২৮, ৫২, ৫৩, ৫৪, ৬১,
৬২, ৬৫, ৬৮, ৬৯, ৭৪, ২৬৯,
৬৪০, ৭৫১

মধুসূদন দত্ত ৪, ৫, ৪২, ৫২, ৬০, ৬১,
৬৫, ৬৮-৭০, ৭৪, ১১০, ১১৩,
১১৬, ১১৮, ১২০, ১২৫, ১৩৩,
১৩৪, ১৩৬, ১৬৩, ২০৬, ২৪৫,
২৬৩, ২৭০, ২৮৮, ২৯০, ২৯৬

মধুসূদন রাও ১৭২

‘মধুসূতি’ ১৮৯

মধ্যস্থ পত্রিকা ১৫৮, ১৯৬

মনীন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ৭৫১

মনীন্দ্রমোহন সেন ৭৫১

মহলাল মিশ্র ৬১

‘মহুসূত’ (ধর্ম) ৬৬৯, ৬৭১, ৬৭৫

মনোজমোহন বসু ১৩৬, ১৪৯

মনোমতধন দে ১৭১

‘মনোমোহন গীতাবলী’ ৫০, ৫৭,
১১৯, ১২৪, ১২৮

মনোমোহন গোস্বামী ১৩৬

মনোমোহন চক্রবর্তী ১৭১, ১৭৩,
১৮৪, ২৪৯, ২৫৭, ৭০২

মনোমোহন দত্ত ৭৫১

মনোমোহন বসু ১৯, ২০, ৫০, ৫১,
৫৭, ৫৯, ৬১, ৬৫, ৬৯, ৭৪, ১১৮-
২১, ১২৪-৩১, ১৩৯, ১৪৫, ১৫৮,
১৯৬-৯৮, ২০৩, ২২১, ২৪০,
২৫৯, ২৬৩, ২৭৩, ৪৪৭, ৭২১

মনোমোহন রায় ১১৯, ১৩৬, ১৩৯,
১৪৮, ১৫৩, ৭৫১

নোরজুন গুহ ১৭১, ২৬১

মনোরজুন গুহঠাকুরতা ২২৩, ২৪৮

মনোরজুন বন্দ্যোপাধ্যায় ৫৫৪, ৫৭১

মনোহরশাহি কীর্তন ২৭

‘মন্ত্রী অভিষেক’ ৭০০

‘ময়ূধকাব্য’ ৪২

‘ময়মনসিংহ গীতিকা’ ৮২

ময়ূরভট্ট ৩

‘ময়ূর সিংহাসন’ ১৩৯

মহতাবর্চাদ, মহতাপচন্দ্র, মহারাজ
৬১, ৬৮, ৬৯, ৭৪, ৯৪, ১১৪,
২৮৮, ৬৪২, ৭৫০

মহাভারত ১৪

‘মহাশ্বেতা’ ১২৬

মহিমচন্দ্র কিষ্মর ৭৫০

মহিমনাথ হালদার ৬৫

মহিমারঞ্জন রাব ৬১, ৬২, ৭০, ৭৪,
১৬৯, ২০২, ৭৫১

মহীউদ্দিন ৭৫১

‘মহুয়া’ ৪১৩-১৫, ৪১৮, ৫৩০, ৫৫৫,
৫৯৫, ৫৯৭, ৬০৩, ৬১২, ৬২৬,
৬৩২, ৬৪৩

মহেন্দ্রনাথ দত্ত ১৩২

মহেন্দ্রনাথ দাস ৭৫১

মহেন্দ্রনাথ, প্রেমিক ৩০

মহেন্দ্রনাথ মল্লিক ৭৫১

মহেন্দ্রলাল খান ৬১, ৬৫, ৬৭, ৬৮,
৭৪, ৬৪২, ৭৫০

মহেন্দ্রলাল বসু ১৪৫, ১৪৯

মহেশচন্দ্র ঘোষ ৬৫

মহেশচন্দ্র চক্রবর্তী ৬৮

মহেশচন্দ্র দাস দে ১১৮, ২৭১

মহেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায় ৬৫, ৬৮, ৬৯

মাইকেল এঞ্জেলো ৫৪৬

‘ম্যাচ এ্যাডু এ্যাবাউট নাকিং’ ১০৩

মাতঙ্গী চট্টোপাধ্যায় ১৭২

- ‘মাতৃগাথা’ ১২৯
‘মাতৃপূজা’ ২০০, ২৪৬
‘মাতৃবন্দনা’ ১২৮, ২৫২, ২৬৩
‘মাতৃমন্ত্র’ ১২৯, ২০০, ২০৭, ২৪৭,
২৫০, ২৫১, ২৫২, ২৬০, ২৬১,
২৬৩, ২৬৪
‘মানবসত্য’ (মাতৃষের ধর্ম) ৬৫৩
‘মানভঞ্জন’ ১৬১
‘মানসী’ ২৫, ৩২২, ৩৫৮, ৩৮১, ৪২৮,
৪৪১, ৪৬৩-৬৫, ৫৭৫, ৬০৪, ৬৫৩,
৬৮১, ৭০১
‘মানিনী’ ১২৩
‘মাতৃষের ধর্ম’ ৬৫৩, ৬৫৪-৫৬, ৬৫৮,
৬৭৩, ৬৮৩, ৭১৭
‘মাইলি’ (বিচিত্র প্রবন্ধ) ২১৭
‘মায়ার খেলা’ ১৫২, ১৫৪, ৪২৮,
৪৪৭, ৪৬০-৬৬, ৪৯৪, ৪৯৭, ৫৬০,
৫৭০, ৫৯৬, ৬০৩, ৬০৪, ৬০৬,
৬২২, ৬২২, ৭৪৬, ৭৪৭
‘মাতৃষের বাণী’ ২০০, ২৪৭, ২৫০, ২৫১,
২৬০, ২৬৪
‘মাতৃষের বোধন’ ২০০, ২৪৭, ২৫০,
২৫১, ২৬৪
‘মালতীমাধব’ ১৩৩
‘মালিনী’ ৪৬৪, ৪৬৭
‘মিশরকুমারী’ ১৩৫, ১৫৪, ১৫৫
মীরাবাদী ৬৮৭
মুকুন্দদাস ১৮, ৭৪, ২১১, ২৩৪, ২৪৮,
২৪৯, ২৫২, ২৫৫-৫৮, ২৬৪, ৭০২
মুকুন্দলাল দাস ২৫০
‘মুক্তধারা’ ৪৮৮-৯২, ৫০২, ৫৩৯, ৫৪১,
৫৪৫, ৫৬৪, ৭২১
‘মুক্তিবাণী’ ১২৯, ২৫২, ২৫৪
‘মুক্তির গান’ ১২৯, ২৫৬, ২৬৩
‘মৃত্যুর মতো’ ১৩৯, ১৪৪
মুক্তাশাসন আইন ২০৪
মুনসি এয়াদোত ৪২
মুনসি কায়কোবাদ ২১৬
মুনসি বেলায়েত হোসেন ৭৪
মুনীন্দ্রপ্রসাদ সর্বাধিকারী ৭৫১
মুরারি দে ১২৯
মুর্শিদকুলি খাঁ ১০
‘মুসলিম মানস ও বাঙলা সাহিত্য’
২৬১
মুহম্মদ মনসুরউদ্দিন ৭১৭, ৭২৪, ৭৩১
মুর ৮৯
মুজা হুসেন আলি ৩০
মুণালিনী দেবী ৬৭১
মৃত্যুঞ্জয় বসু ৭৪
‘মেঘদূত’ (প্রাচীন সাহিত্য) ৫৭৫,
৫৭৭
‘মেঘনাদবধ নাটক’ ১২৬
মেঘনাদবধের গীতাভিনয় ১২২
‘মেবার পতন’ ১৩৬, ১৩৯, ১৪৫
মেরি কার্পেটার ২৮৮, ২৯২
মৈত্রেশ্রী ৭৫১
মৈত্রেশ্রী দেবী ৪৩১
‘মোগল পাঠান’ ১৩৮, ১৪৭, ১৪৯
মোহনচাঁদ দাস ৬৫
মোহনচাঁদ বসু ৪৫-৪৭, ৫০
মোহনদাস ৬৮
মোহনদাস দৈরাগী ৫২, ৫৩, ৫৭
মোহিতচন্দ্র সেন ৩৭০, ৩৯৪
মোহিতলাল মজুমদার ৩২৯, ৩৩৪
ম্যাথিউ আর্নল্ড, ৩৪০
‘মুক্তপুত্র’ (রক্তকরবী) ৫১৭
যজ্ঞেশ্বর দে ২৫৫
যজ্ঞেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় ৭৪
যজ্ঞেশ্বরী ৭৪
‘যৎকিঞ্চিৎ’ ১৩৯
যতীন দাস, শহিদ ৫৪৪
যতীন্দ্রনাথ নিরোগী ২০০

যতীন্দ্রনাথ পাল ১৩৮
 যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর ৫৫
 যতীন্দ্রমোহন নিরোগী ২৫১
 যতীন্দ্রমোহন বাগচী ২১৮
 যতীন্দ্রমোহন, মহারাজা ৭৪
 যত্ননাথ ৬১
 যত্ননাথ ঘোষ ৪২, ৭৪, ৯৬, ১০২, ৭৫২
 যত্ননাথ ঘোষাল ৭৫২
 যত্ননাথ চক্রবর্তী ৭৪, ১৬২, ১৮২, ২৭৪
 যত্ননাথ দাস ৬১, ৬৫
 যত্ননাথ মুখোপাধ্যায় ৬২, ৬৫
 'যত্নবংশধর' ১২৮
 যত্নভট্ট, যত্ননাথ ভট্টাচার্য ৬৫, ৭৮, ১৭২, ১৭৯, ৬৪৬
 যাজ্ঞা ৪, ১৪, ১৮, ২৯, ৩০, ৩৪, ৫১, ৮০, ১১৯, ১২০, ১৬১, ১৯৬, ২৬৫, ২৭৫, ৩১১, ৩৪০, ৪৩৩, ৬৪০
 'যাজ্ঞী' (পশ্চিম যাজ্ঞীর ডায়ারি দ্র)
 যাজ্ঞদাস ৬৮
 যাজ্ঞমনি ১৪৫
 যোগীন্দ্রনাথ দাস ১৭১
 যোগীন্দ্রচন্দ্র মুখোপাধ্যায় ৬১
 যোগীন্দ্রনাথ বসু ২৪৫, ২৪৬
 যোগীন্দ্রনাথ সরকার ১৭১, ১৯৮, ২০২, ২০৮, ২৩২, ২৪৫, ২৫২, ২৬০
 যোগেন্দ্রচন্দ্র বসু ৭৪, ২৭৪ ৩০০
 যোগেন্দ্রনাথ গুপ্ত ১৯৯
 যোগেন্দ্রনাথ ঘোষ ৭৫২
 যোগেন্দ্রনাথ চট্টোপাধ্যায় ৭৪, ২৩৮
 যোগেন্দ্রনাথ ঠাকুর ৭৬, ১৮৯
 যোগেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় বিজ্ঞানভূষণ ২৬০, ২৬২
 যোগেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায় ৬৯

যোগেন্দ্রনাথ শর্মা ১৯৯, ২১৮
 'যোজনগঙ্গা' ৪২
 'য়ুরোপযাজ্ঞীর ডায়ারি' ৩৬৪
 'য়ুক্তকরবী' ৪৬০, ৪৯০, ৫১৭-২০, ৫৩৮, ৫৫৫, ৫৬৮, ৫৯৫, ৬২১
 রগেট তুলিলে ২১১
 রঘুনাথ দাস ৪২, ৬৫, ৭৪
 রঘুনাথ দে ৭৪
 রঘুনাথ রায়, দেওয়ান ১২, ২৮, ৫৮, ৬৫, ৬৭
 রঘুনাথ সিংহ ২৭, ১৮০
 'রঘুবংশ' ২৩
 'রঘুবীর' ১৩৬, ১৫৬
 'রঙিন গান' ৩৫
 রক্তভূমি পত্রিকা ৮০
 রক্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায় ১১৬, ১৪৫, ১৯৪, ২৪৫
 'রংবাহার' ১৩৮
 'রংরাজ' ১৩৯
 রজনীকান্ত ঘোষ ১৬৯
 রজনীকান্ত চৌধুরী ৭৫২
 রজনীকান্ত পণ্ডিত ১৯৪, ১৯৯
 রজনীকান্ত মৈত্র ৭৫২
 রজনীকান্ত সেন ২৯, ৭৪, ১৭১, ১৭৩, ২০৮, ২১৬, ২৩৫, ২৪২, ২৪৫, ২৪৯, ২৫২, ৭০২
 রজনীনাথ রায় ১৬৯
 রগেন্দ্রনাথ ২০৮
 'রত্নাবলী' ১৫৮
 রবার্ট নিকল (Robert Nicoll) ২১১
 'রবিচ্ছায়া' ২৫, ৩৬৯, ৪৩৪, ৪৪০, ৪৪৪, ৪৪৮, ৪৫৬, ৪৭৮, ৬০২, ৬০৬, ৬১১, ৬৯৩
 রবিদাস, সন্ত ৭২৫

রবীন্দ্রকুমার দাশগুপ্ত, ড: ৮১, ২৮৮,
৩০৬

রবীন্দ্রজীবনী (প্রভাতকুমার

মুখোপাধ্যায় দ্র)

‘রবীন্দ্রনাট্যপ্রবাহ’ ৫৩৭, ৫৫৪, ৫৬০

‘রবীন্দ্রনাথ, মনন ও শিল্প’ ২৫, ৫৫৪

রবীন্দ্ররচনাবলী (বিশ্বভারতী সং)

২৬৩, ৩১৭, ৩৩৪, ৩৩৪, ৪০৮,

৪২০, ৪২১, ৪৩১, ৪৩৪, ৪৪৬,

৪৮৬, ৫০৬, ৫৩১, ৫৫০, ৫৭০,

৫৭১, ৬৪৩, ৬২১, ৭৪৩

‘রবীন্দ্রসংগীত’ (শান্তিদেব ঘোষ) ৪৪১,

৭৩১

‘রবীন্দ্রসংগীত-পরিমণ্ডল’ ১৮২, ১২০

রমণীমোহন ঘোষ ২০২, ২৪৬

রমানাথ ভট্টাচার্য ৬৪, ৬৫

রমাপতি বন্দ্যোপাধ্যায় ৬৫, ৬৭, ৭৪,

৬৪৬, ৭৫২

রমাপতি রায় ৬১, ৭৪

রমেশচন্দ্র দত্ত ১২৪

রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ৫৪, ১৮০,

১২০

রমেশচন্দ্র মজুমদার, ড: ২৬২

‘রসভাণ্ডার’ ৪১, ৪২

রসিকচন্দ্র রায় ৫২, ৬৫, ৬৭, ৭৪

‘রসিকতরঙ্গিণী’ ১১৭

রসিকলাল চক্রবর্তী ৭৪

‘রহস্যসংগীত’ ৭২, ৮০

রাখালচন্দ্র দে ৬৭

রাখালদাস চক্রবর্তী ৬৫, ৬৭-৬৯

রাখালদাস নাগচৌধুরী ৬১

রাখালদাস শর্মা ৬৮

‘রাবীবন্ধন উৎসব’ ২০৬, ২৬০, ২৬৩

‘রাবীসংগীত’ (জাতীয় রাবীসংগীত দ্র)

‘রাগকল্পকল্প’ ৭৬

রাগসাগর ৭৬

রাজকিশোর বন্দ্যোপাধ্যায় ৬৫

রাজকুমার চক্রবর্তী ৬২, ২২৩

রাজকুমার পুরোকারায় ৭৫২

রাজকুমার বিহারদত্ত ১৬২

রাজকুমার ভট্টাচার্য ১৬২

রাজকুমার মুখোপাধ্যায় ১০০

রাজকৃষ্ণ দাসদীন ৭৫২

রাজকৃষ্ণ দেব, মহারাজ ৩৬, ৪৪, ৫০,

৭৬, ৭৭

রাজকৃষ্ণ রায় ৬১, ৬৫, ৬৮, ৬৯, ৭৪,

১১৮, ১২৬, ১৩০, ১৩৫, ১৩৬,

১৩৭, ১২২, ২০৩, ২০২, ২২৮,

৩০১, ৩০২, ৭৫১

রাজচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ৭৫২

রাজচন্দ্র রায় ৬৪৬

রাজচন্দ্র হাজরা ৫৭

রাজনারায়ণ বসু ৫৩, ১৬৭, ১৬৮,

১৭২, ১৮৬, ১৮৭, ১৮৯, ২২০,

২৫২, ৬২১

রাজনারায়ণ সেন ৭৫২

রাজমোহন আশ্রম ৬৫, ৭৪

রাজমোহন মৌদক ৬৫

রাজমোহন দাসঘটক ৭৫২

‘রাজা’ ৩৭৩, ৪০২, ৪৭৮-৮৩, ৪৮৫,

৪৮৮, ৪২৩, ৪২৪, ৫০২-০৭, ৫৫১,

৫৫২, ৫৬৮, ৫৭০, ৫৯৬, ৫৯৭,

৫৯৯, ৬৭২, ৭১১, ৭২১

‘রাজা ও রানী’ ১১৬, ৪৪৪-৬৭, ৫৪৪,

৫৬৮, ৫৯৬, ৭২২

‘রাজা বসন্তরাত্রি’ ১৩৬, ১৫২, ৪৭৫

৫৫৪

রাজেন্দ্র দালাল ৭৫২

রাজেন্দ্রলাল মিত্র ১২২, ১২৪

রাজেন্দ্রেশ্বর মিত্র ২৫, ৫৬, ২৬৩

রাগু অধিকারী ৪৮৮

‘রাতকানা’ ১৩৬, ১৩৮, ১৪১

ରାଧାକାନ୍ତ ଦେବ ୧୬
 ରାଧାକୃଷ୍ଣ ବୈରାଗୀ ୬୮, ୮୦
 ରାଧାଗୋବିନ୍ଦ ଦନ୍ତ ୧୧୨
 ରାଧାନାଥ ମିତ୍ର ୬୧, ୬୨, ୬୫, ୬୮-୧୦,
 ୧୫, ୧୧୮, ୨୦୩, ୨୧୩, ୨୨୬,
 ୨୬୨, ୨୨୨, ୨୨୧, ୨୨୮
 ରାଧାବଲ୍ଲଭ ସାହା ୧୫୨
 ରାଧାଧାବ କର ୧୫୩, ୫୧୮
 ରାଧାସୋହନ ଦାସ ୬୨, ୧୦
 ରାଧାସୋହନ ସେନ ୧୫, ୫୨, ୬୨, ୧୫,
 ୧୨, ୧୦୨, ୧୨୫
 ରାଧାରମଣ ସେନଦାସ ୧୫୨
 ରାଧାରମଣ କାବ୍ୟାର୍ତ୍ତୀ ୧୫
 ରାଧିକାନାଥ ରାୟ ୧୧୨
 ରାଧିକାଞ୍ଜନାଦ ଗୋସ୍ୱାମୀ ୧୮୦
 ରାଧିକାଞ୍ଜନାଦ ରାୟ ୧୧୨
 'ରାନା ଶ୍ରୀତାପସିଂହ' ୧୫୬
 'ରାନୀ ହର୍ଗାବତୀ' ୧୩୬, ୧୩୭
 ରାମ ଠାକୁର ୩୬, ୫୫
 ରାମ ବନ୍ଧୁ ୧୨, ୨୮, ୩୨, ୫୦, ୫୮, ୬୩,
 ୬୨, ୧୫, ୨୦, ୨୧, ୧୦୧, ୧୦୬,
 ୧୦୧, ୧୧୦, ୧୧୧, ୧୨୫, ୩୦୦,
 ୫୫୧, ୬୩୧, ୬୩୨
 ରାମକାନାହି ଦନ୍ତ ୧୧୨
 ରାମକୃଷ୍ଣ ପଞ୍ଜବୀଶ ୬୫
 ରାମକୃଷ୍ଣ ବିହାରୀ ୧୧୨
 ରାମକୃଷ୍ଣ ପରମହଂସ ୬୦, ୧୦, ୧୩୨,
 ୧୩୧, ୨୮୮, ୨୨୫
 ରାମକୃଷ୍ଣ ରାବ, ସହାରାଜ ୩୦, ୬୫, ୬୧,
 ୧୫
 ରାମଗତି ଜ୍ଞାନରତ୍ନ ୨୧, ୩୨, ୩୩, ୩୨,
 ୫୨, ୧୬୨
 ରାମଗୋପାଳ ୬୮
 ରାମଗୋପାଳ ମୁଖୋପାଧ୍ୟାୟ ୬୫, ୬୮
 ରାମଚାନ୍ଦ ମୁଖୋପାଧ୍ୟାୟ ୫୬, ୫୦, ୬୫,
 ୬୧, ୬୮, ୧୫

ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଚକ୍ରବର୍ତ୍ତୀ ୬୫
 ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଦାସ ୨୧୫, ୨୫୨
 ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଦାସଶୁକ୍ତ ୨୫୫
 ରାମଚନ୍ଦ୍ର ବନ୍ଦ୍ୟୋପାଧ୍ୟାୟ ୬୫
 ରାମଚନ୍ଦ୍ର ବନ୍ଧୁ ୬୫, ୬୨
 ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ ୬୫, ୧୫୨
 ରାମଚନ୍ଦ୍ର ରାୟ ୧୫
 ରାମଚନ୍ଦ୍ର ହାଜରା ୫୧
 ରାମଜ୍ଞାନ ବାଗିଚି ୧୫, ୧୫୨
 ରାମଜ୍ଞାନ ସେନ ୬୫
 ରାମଜ୍ଞାନ ସାହା ୨୫, ୧୧୮, ୧୫୨
 ରାମଦାସ ସେନ ୧୫
 ରାମଜ୍ଞାନ ଦାସ ୨୮
 ରାମଜ୍ଞାନ, ଦେବସାନ ୫୮, ୧୩
 ରାମଜ୍ଞାନ ନନ୍ଦୀ ୬୫
 ରାମଜ୍ଞାନ ପାଲ ୧୫୨
 ରାମଜ୍ଞାନ ମୁନି ୬୧
 ରାମନାରାୟଣ ଚକ୍ରବର୍ତ୍ତୀ ୬୫, ୬୨, ୧୫,
 ୧୧୨, ୧୨୫, ୧୩୩, ୨୬୨, ୩୦୨
 ରାମନିଧି ଶୁକ୍ତ (ନିଧୁବାବୁ ଶୁକ୍ତ)
 ରାମଞ୍ଜନ ବନ୍ଦ୍ୟୋପାଧ୍ୟାୟ ୧୫୨
 ରାମଞ୍ଜନାଦ ୫, ୫, ୧୦-୧୩, ୨୮, ୩୦,
 ୫୮, ୫୨, ୬୩, ୬୫, ୬୧, ୬୮, ୧୫,
 ୧୮୧, ୩୨୩, ୩୨୫
 ରାମଞ୍ଜନାଦ ଚକ୍ରବର୍ତ୍ତୀ ୬୫
 ରାମବନ୍ଧୁ ଚଟ୍ଟୋପାଧ୍ୟାୟ ୧୫
 ରାମଭୁଜ ଦନ୍ତଚୌଧୁରୀ ୨୩୦
 ରାମସୋହନ ରାୟ ୧୧, ୨୨, ୫୩, ୫୮,
 ୬୫, ୬୧, ୧୦, ୧୩, ୧୫, ୧୬,
 ୧୦୮, ୧୧୩, ୧୬୧, ୧୬୨, ୧୬୩,
 ୧୬୫, ୧୬୮, ୧୧୧, ୧୧୧, ୧୧୨,
 ୧୮୧, ୧୮୨, ୧୨୫, ୨୧୧, ୬୫୧,
 ୬୫୦, ୬୬୧, ୬୨୧, ୧୫୨
 ରାମରତନ ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ ୬୨
 ରାମରତନ ମୁଖୋପାଧ୍ୟାୟ ୧୫
 ରାମଜ୍ଞାନ ଦନ୍ତ ୩୦

- রামলাল দাসদত্ত ৭৪
 রামলাল দাস ৭৫২
 রামলাল বন্দ্যোপাধ্যায় ১৭২
 রামলোচন বসাক ৪৬
 রামশংকর ভট্টাচার্য ৬৫, ১৮০
 রামসুন্দর রায় ৬৫, ৬২
 রামসুন্দর সিংহ ৬৫
 রামসেবক মল্লিক ৪৬
 রামানন্দ, সন্ত ৭২৫
 রামানন্দ চট্টোপাধ্যায় ৭০৪, ৭১৭
 রামানন্দ রায় ৬৫
 'রামানুজ' ১৩৮
 'রামাভিষেক' ১২৬, ১২৬
 রামাষণ ১৪, ৫২, ৮০
 রামেন্দ্রকুমার গুপ্ত ১৭২
 রামেন্দ্রসুন্দর ত্রিবেদী ২৪০-৪২, ৭০২, ৭১০
 বাসবিহারী মুখোপাধ্যায় ৬১, ৬২, ৭৪, ২৬৮, ৩০৬
 রাসমোহন বন্দ্যোপাধ্যায় ৬১
 রাসলীলা ১৩১
 রাস্ত ৪০, ৭৬
 'রিক্সিয়া' ১৩৬, ১৩২, ১৪৮, ১৫৩
 রিক্সিয়ার স্বরলিপি ১১২
 রিপন, লর্ড ৭০, ১২৫, ২২২
 'রিলিজিয়ান অফ ম্যান' ৭১৬, ৭২৬
 রুক্মিণীকান্ত ভট্টাচার্য ৬৫
 'রুদ্রচণ্ড' ৪৩৪, ৪৪৪, ৪৪৮, ৬০৪, ৬০৬, ৬০৭, ৬২২
 'রুদ্রবীণা' ২০০, ২৫২
 রুবেন্স ৫৪৬
 রূপচাঁদ (রূপদাস ঙ্র)
 রূপচাঁদ অধিকারী ৫২
 রূপচাঁদ পক্ষী ৬৫, ৬৭, ৬২, ৭৪, ১৩৩, ২৭৪-৭৭, ২৮১, ২৮৬
 রূপদাস ৫২, ৫৭
 রূপরাম ২৭
 'রেকর্ড কাকলি' ১৬০
 রেণুকা (রবীন্দ্রভনয়া) ৬৭১
 রেণুপ্রভা দেবী ১২২
 রেণেটি কীর্তন ২৭
 রেবতীমোহন গঙ্গোপাধ্যায় ৬১
 রেবতীমোহন সেন ১৭১
 'রেশমী কুমার' ১৩৬, ১৪২
 রো (দি ফেয়ার পেনিটেট) ১২০
 'রোগশয্যা' ৪৩৮, ৫৫৫
 রোহিণীকুমার বিদ্যাক্ষয়ণ ৭৪
 'রুদ্রগণবর্জন' ১৩৪
 রুদ্রগণসেন ৭০
 রুদ্রানারায়ণ চক্রবর্তী ৬৫, ৬৭, ৬২, ৭৪
 লং, রেভা: ২৮২
 'লয়লা মজলু' ১৩৬
 ললিতমোহন দাস ১৭২
 ললিতমোহন সিংহ রায় ৭৪
 লা মার্গেই ২১১
 লালচাঁদ বিদ্যাক্ষয়ণ ৪৩
 লালন সাই ৭৪, ৭১৭, ৭১২-২১
 লাল কবলকিষণ ২৮
 লালু নন্দলাল ৭৪
 'লাইকা' ৩৪৭, ৩৪৮, ৫১০, ৫১১
 'লীলাবতী' ১৩৪
 'লেখন' ৩৫৬
 'লোকসাহিত্য' ২৫
 লোকা ধোপা ৭৪
 লোচনদাস ৩২৪
 লোকসুতা ১২২, ১২৬
 শক্তিগীতি, শাস্ত্রগীতি, শাস্ত্রপদ
 (শ্রামাসংগীত ঙ্র)
 'শখের থিয়েটার' ১২০
 'শখের যাত্রা কম্পানি' ১২০
 'শংকরাচার্য' ১৪০

‘শতগান’ ১৭৩, ১২০, ১২৮, ২৪৭,
২৬২, ২৬৩
‘শব্দকল্পদ্রুম’ ৭৬
শমীজনাথ (ঠাকুর) ৫৬১, ৬৭২
শঙ্কুচন্দ্র (?) ৭৩
শঙ্কুচন্দ্র রায় ৬৫
শরচ্চন্দ্র সরকার ৬১
‘শরৎ’ (পরিচয়) ৫৮৫, ৫৮৭, ৫৮৯
‘শর্মিষ্ঠা’ ১২৬, ১৩৩, ১৩৪, ১৩৬
শশিকান্ত (?) ২৫৪
শশিপদ বন্দ্যোপাধ্যায় ১৭২
শশিভূষণ কর্মকার ২৫, ১৫২
শশিভূষণ দাশগুপ্ত, ডঃ ১২৩, ৬৮২,
৬৮৮, ৬৯২
শশিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায় ১১৮
শশিশেখর রায় ৬৫, ৬৯, ৭৪
শান্তিদেব ঘোষ ৭২৮, ৭২৯, ৭৩১
শান্তিনিকেতন পত্র ৪৭২, ৫৭৬
‘শান্তিনিকেতন ভাষণমালা’ ৩৪১,
৫৫৮, ৬৫৩, ৬৫৮, ৬৫৯, ৬৬১,
৬৬৩, ৬৬৪, ৬৭০, ৬৭৬, ৬৮৫
‘শাপমোচন’ ৩২২, ৩৭৪, ৩৮১, ৪০২,
৪১১, ৪৪০, ৫৪৮, ৫৪৯-৫৩, ৫৯৭,
৫৯৯, ৬২৩, ৭৩৩, ৭৪৫
‘শারদোৎসব’ ৩৯৮, ৪০৬, ৪৭১, ৪৭২,
৪৭৪, ৪৭৭, ৫০২, ৫০৮, ৫০৯,
৫১০, ৫৬১, ৫৬৮-৭১, ৫৮৫, ৫৮৭,
৫৮৯
শার্দেব (রাজেশ্বর মিত্র) ৫৫
‘শান্তি কি শান্তি’ ১৩৬, ১৩৯
‘শিকা ও সংস্কৃতিতে সংগীতের স্থান’
(সংগীতচিন্তা) ৩৩৭, ৩৬৬, ৬৩৯
শিবচন্দ্র দাস সরকার ৭৭
শিবচন্দ্র বিজ্ঞান ৬৫, ৭৪
শিবচন্দ্র রায়, রাজা ৬৫, ৬৭, ৭৪, ৭৬, ৭৭
শিবচন্দ্র সরকার ৬৫, ৬৭, ৭৪, ৭৬, ৭৭

শিবনাথ শাস্ত্রী ৬৭, ৭৪, ১৬৯, ১৭১,
১৮৪, ২০৩, ২০৬, ২০৭, ২৪৬
শিবনারায়ণ অগ্নিহোত্রী ৬৫, ৬৭, ৭৪,
১৬৯
শিবনারায়ণ মিশ্র ২৮
‘শিবরাত্রি’ ১৩৫, ১৪০
শিশিরকুমার ঘোষ ৭৪, ১৬৯, ১৭১,
১৮২
‘শিশু’ ৪৩৩, ৪৩৪
‘শিশুতীর্থ’ ৫৪৫, ৫৪৬, ৫৪৮, ৫৪৯,
৫৫৫
‘শিশু ভোলানাথ’ ৭২০
শীতলাকান্ত চট্টোপাধ্যায় ৭০, ২০৩,
২০৪, ২৯৮
শেক্সপিয়ার ১০৩, ১২০
শেখ করিম ২৫৩
শেফালিকা শেঠ ১৯০, ৬৪৫
শেলি ২১০
‘শেষবর্ষণ’ ৬৮৮, ৫৩১-৩৪, ৫৩৬, ৫৮৪,
৫৮৫, ৫৮৯
‘শেষরক্ষা’ ৪৬৭, ৫২৭, ৫২৮, ৫৩০
‘শেষ লেখা’ ৪৩৯
‘শেষ সপ্তক’ ৪২৫, ৫৩৬, ৬০৮, ৬১১,
৬১২, ৬৪৩
‘শেষের রাত্রি’ ৫২৪
শৈলজারঞ্জন মজুমদার ২৫
‘শৈশবসংগীত’ ৪৩২, ৬০৪
‘শোধবোধ’ ৫২৩
‘শোনা’ (শান্তিনিকেতন) ৩৪১, ৫৫৮
শোরি মিত্র (গোলাম নবী) ৩৫,
৩৮, ৪৩
শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর ৫৫, ৬২, ৭০,
৭৪, ৭৯, ৮০, ২২৭, ২৯৮
শ্রাম বাউল ৫২
‘শ্রামলী’ ৪২৩, ৪২৫, ৬১২, ৭৩২,
৭৩৩, ৭৪১, ৭৪৭

শ্রীমদ্ভক্তর বাগচী ৭৫২

‘ভ্রামা’ ৭৩৪, ৭৩৮, ৭৪১, ৭৪৩-৪৫

শ্রীমাচরণ ব্রহ্মচারী ৬৫

শ্রীমাচরণ মুখোপাধ্যায় ৭২১

শ্রীমাসংগীত (শক্তিগীতি, শাস্ত্রগীতি,

শাস্ত্র পদ) ৪, ১০, ১২, ১৪, ২২,

৩০, ৩৩, ৫৮, ৬১, ৬৪, ৬৭, ৭১,

৭২, ৯০, ১৩১, ১৮৩

‘প্রাণগাথা’ ৫৬১, ৫৮৫

‘প্রাণসন্ধ্যা’ (শান্তিনিকেতন) ১, ৫৭৬

শ্রীকৃষ্ণ সিংহ ১৭২

শ্রীকান্ত শর্মা ৬১

‘শ্রীকৃষ্ণ’ ১৩৮

শ্রীকৃষ্ণ চট্টোপাধ্যায় ১৭১, ১৭২

শ্রীদাম দাস ৩৬, ৩৭, ৪৪, ৪৫

শ্রীধর কথক ১৫, ২৮, ৩২, ৩২, ৪২,

৪৩, ৫২, ৬৫, ৬৭, ৬৯, ৭৪, ৮৩,

৯২, ৯৩, ৯৪, ১০৫, ১০৭, ১০৮,

১১৩, ১১৪, ১১৫, ১১৭, ১২৫,

৪৪৭, ৬৩৭, ৬৪০

শ্রীনাথ গোস্বামী ৬৫

শ্রীনাথ চন্দ ১৭২

শ্রীপতি চক্রবর্তী ৬১, ৬২

‘শ্রীমৎ বিবেকানন্দ স্বামীজীর জীবনের

ঘটনাবলী’ ১৩২

শ্রীকৃষ্ণ গোস্বামী ৬৮

শ্রীচন্দ্র রায়, রাজা ৬৫, ৬৭, ১৭২

‘স্বপ্নদাগর’ ১৩২

সখারাম গণেশ দেউল্লার ২০২, ২৪০,

২৫২

সদী সংবাদ ৩৪, ১০৮, ১৬১, ৬৩২

‘সঙ্কট স অক স্রিডম’ ২৬১

‘সংগীত’ (সংগীতচিন্তা) ১৬০, ৩৩৬,

৩৪৭, ৩৬৫, ৫৬৬

‘সংগীত ও কবিতা’ (সংগীতচিন্তা)

৩৩৬, ৩৩২

‘সংগীত ও ভাব’ (সংগীতচিন্তা) ৩১২,

৩১৩, ৩৩৪, ৩৩৬-৩৮

‘সংগীত ও সংকীর্তন’ ১৭৩

‘সংগীত কল্পতরু’ ৬৬, ৭০, ৭৮, ৮০,

৮১, ১৫২, ১৭৩, ২২৭, ৩০১,

৩৭০

‘সংগীতকল্পজম’ ১৮২

‘সংগীতকোষ’ ৭২, ৮১, ২৭৩, ২৮১,

২৮৭, ২৮৮, ২৯০, ২৯৭ ৩০১,

৩০৬

‘সংগীতচিন্তা’ ২৫, ৩১২, ৩৩৪, ৩৩৬,

৩৩৭, ৩৫৩-৫৬, ৩৬৭, ৭৩১

‘সংগীততরঙ্গ’ ৭২

‘সংগীততানসেন’ ৩৫

‘সংগীতপুষ্পাঞ্জলি’ ১৭৩

‘সংগীতমুক্তাবলী’ (ভারতীয় সংগীত-

মুক্তাবলী) ৬৩, ৬৪, ১২৪, ৩০৬

‘সংগীতরত্নমালা’ ৪১, ৬৪

‘সংগীতরসতরঙ্গিণী’ ১৭৩, ১২০

‘সংগীতরসমাধুরী’ ১১৭

‘সংগীতরসগন্ধকল্পজম’ ৩৫, ৪১, ৪৩,

৭৫, ৭৭, ৭৯, ৮১

‘সংগীতসংগ্রহ’ ৬৩, ৬৬, ৭৫, ৭৮,

১৬৫-৬৮, ১৭৫, ৩৭০, ৬৪০, ৭১৭,

৭১২

‘সংগীতসংঘ’ ২

‘সংগীতসংহতা’ ৭১, ৭২, ৮০, ১২৪

‘সংগীতসাগর’ ৬৪

‘সংগীতসার’ ৩৮, ৭২

‘সংগীতসারসংগ্রহ’ ৪১, ৫২, ৭৫,

১২৪, ১৫২, ১৭২, ১৯৮, ২৩৬,

২৬১, ২৬৮, ২৯০, ৩৭০

‘সংগীতহার’ ১৭৩

‘সংগীতাবলী’ ১১৭

‘সংগীতের উৎপত্তি ও উপযোগিতা’

(সংগীতচিন্তা) ৩৩৬, ৩৩২

‘সংগীতের মুক্তি’ (সংগীতচিন্তা) ৩২৯,
৩৩৬, ৩৪৭, ৩৬১, ৩৬৬
‘সংবাদপত্রে সেকালের কথা’ ১২২
সংবাদপ্রভাকর ৪৪, ৪৬-৪৮, ৫৫,
৫৬, ৬২, ৮০, ১২২, ১৩৩, ১৫৯,
১২৪
সংবাদ ভাস্কর ১২২
সঙ্ঘীবচস্র চট্টোপাধ্যায় ৭৪
সঙ্ঘীবনী পত্রিকা ৭০২
‘সতী’ ১২১, ১২৭, ১২৮, ১৪৫, ২৬৩
‘সতী কি কলঙ্কিনী’ ১২৩
সতীশচন্দ্র গঙ্গোপাধ্যায় ১৭২
সতীশচন্দ্র চক্রবর্তী ১৭২, ১২০, ৭৫২
সতীশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ২০২
সতীশচন্দ্র রায় ২০২
সতীশচন্দ্র সামন্ত ১২২
সত্যরণ গুপ্ত ১৭১
‘সত্য হওয়া’ (শান্তিনিকেতন) ৬৮৫
সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর ৬৬, ৩৭, ৭৪, ১৪৫,
১৬২, ১৭১, ১৮০, ১৮১, ১৮৫,
১৮৭, ১৯৫, ২২০, ২৪৫, ২৫৯,
৩১৪, ৬৪৫
সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত ২১৬, ২৪৬, ৩২২
সত্যেন্দ্রনাথ বসু ৭৪
‘সত্যের আত্মনা’ (কালান্তর) ৬৯৯,
৭০০
‘সম্বার একাদশী’ ১৩৪
সনেট ৩৫
‘সঙ্ঘাসংগীত’ ৩৭৬, ৩৭৭, ৪৫৮, ৬০৪,
৬৫২, ৬৯১
সবুজপত্র ৫, ২, ৩৩৬, ৩৪৭, ৪১০,
৪২৭, ৪২৮, ৫৩২
সমকালীন পত্রিকা ৫৫
‘সমগ্র’ (শান্তিনিকেতন) ৬৭০
‘সময়ে কামিনী’ ১৪৫
সমাচার দর্পণ ১২২

‘সমাজ’ ২৫৬
সরলা দেবী ১৭২, ১৭৩, ১৯৮, ২০৮,
২১৭, ২৩০, ২৩১, ২৪৪, ২৪৫,
২৪৭, ২৪৯, ২৫২, ২৬২, ২৬৩
সরোজকুমার কাহালি ২৪২
সরোজকুমারী দেবী ৪৪১
সরোজিনী দেবী ১৯২, ২৫০
‘সংগীতিকী’ ২১
‘সাজাহান’ ১৩৬, ১৩৯
সাতকড়ি রায় ৬৬
সাতুবাবু ৭৪
‘সাত্বিক সংগীতমালা’ ১৭৩
‘সাতী’ ২৫৬
‘সাধক সংগীত’ ৬৪
‘সাধন সংগীত’ ২০০, ২৫২
সাধনা কর ৩৬৭
সাধনা পত্রিকা ২২, ৩১, ৩২, ৩৩৬,
৪৪০, ৭১৭
সাধনা বসু ২০০, ২৫২
সাধারণ ব্রাহ্মসমাজ ৬৪, ১৭২, ১৭৮,
৩৭০, ৬৬১
‘সানাই’ ৩৪৪, ৩৫৫, ৪১৮-২২, ৪২৫,
৪২৬, ৪২৯, ৪৩০, ৪৩৬, ৪৩৯,
৬০১, ৬১২, ৬২৪, ৭৫৪, ৭৪৬
সাপ্তাহিক বার্তাবহ ১২৬
সাবিত্রীপ্রসন্ন চট্টোপাধ্যায় ২৬২
‘সাবিত্রী সত্যবান’ ১২২, ১২৬, ১৫৮
‘সারদামঙ্গল’ ১০১, ৪৫১
সাহিত্য পত্রিকা ৬৩৯, ৬৪৩, ৭০৬
সাহিত্যপরিষদ পত্রিকা ৩৩, ৫৫, ৮১
‘সাহিত্যের পথে’ ৩৪৮
‘সিংহলবিজয়’ ১৩৭
সিতাশেখরমোহন রায় ১৭২
সিপাহি বিদ্রোহ ১২৪
‘সিদ্ধান্তদোষা’ ১৪৬
‘সীতা’ ১২৭

সীতানাথ চৌধুরী ৭৫২

সীতানাথ দত্ত ১৭২

সীতানাথ মুখোপাধ্যায় ৬৬

সুকুমার সেন, ড: ১১২, ১২৪, ১২৬,
১৩৩, ১৫২, ১৫৮, ১৫৯, ২৬১,
৩০৬, ৩৩৪, ৩৩৭, ৪৫২, ৭২২,
৭৩১

সুধা দেব ১২২, ২৫২

সুধীর করণ, ড: ৭৩১

সুধীরচন্দ্র কর ৩৬২, ৩৭৫, ৪৪১

সুনীতি দেবী ১৭১

সুন্দর সিংহ ১৭২

সুন্দরীমোহন দাস ৬১, ৬২, ১৬২,
১৮৫, ২৫৪, ২৬৩, ২৬২

সুপ্রভাত পত্রিকা ৬৪৫

সুবোধ রায় ৬৪৫

সুস্মিত সেন ৬৬

সুভাষচন্দ্র বসু ৭১৫

সুব্রতমা পত্রিকা ৬০৩, ৬৪৫, ৬২২

সুকৃতি দেবী ১৭১

সুরেন্দ্রচন্দ্র বসু ৬৭, ৭০, ২০৩, ২০৪,
২০২

সুরেন্দ্রনাথ দত্ত (তম্বাবু) ২৫

সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় (স্বরকার)
১৮০

সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় (দেশনায়ক)
৬০, ৭০, ২১৮, ২৮৮, ২২২

সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় (নাট্যকার)
১৩২, ১৪৭, ১৪২

সুরেন্দ্রনাথ মজুমদার ১৩৪, ২৬০

সুরেন্দ্রবিজয় দে ১৭২

সুরেশ ঘোষ ২৫২

সুরেশচন্দ্র চক্রবর্তী ৫৫

সুরেশচন্দ্র দাশগুপ্ত ২০২

সুরেশচন্দ্র সমাজপতি ৭০৭

সুরেশচন্দ্র সরকার ১৭২

সুশীলকুমার দে, ড: ৪১, ৪২, ৫৫, ৫৬
'সৃষ্টি' (সাহিত্যের পথে) ৩৪৮

সৈয়দ জাফর ৬৭

'সোনার কাঠি' (বিচিত্র প্রবন্ধ) ৩৩৬

'সোনার তরী' ৩৮২, ৬১৮, ৬৪৬,
৬৫৩, ৬৬৫, ৬৮১, ৭১৭

'সোনার বাঙলা' ১২২

সোমেন্দ্রনাথ ঠাকুর ১৭২

'সোরাব কুম্ভ' ১৩৭, ১৩৯

সৌদামিনী দেবী ১৭২

সৌমেন্দ্র গঙ্গোপাধ্যায়, ড: ২৬১

সৌমেন্দ্রনাথ ঠাকুর ৩৩৪, ৪৩২

সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর (শৌরীন্দ্রমোহন
ঠাকুর জ)

সৌরীন্দ্রমোহন মুখোপাধ্যায় ১৩২,
১৫৪

'স্বদেশগাথা' ১২২, ২০০, ২৫১

'স্বদেশগীতি' ২০০, ২৫২

'স্বদেশধূলি' ১২২

'স্বদেশসংগীত' ১২২, ২১৮

'স্বদেশী আন্দোলন ও বাঙলা সাহিত্য'
২৬১

'স্বদেশী কবিতা' ১২২

'স্বদেশী গান' ২০০, ২৫২, ২৫৫

'স্বদেশী পল্লীসংগীত' ১২৪, ১২৯

'স্বদেশী সংগীত' ১২২, ২৪৬, ২৪৮,
২৬০, ২৬৩

'স্বদেশী সমাজ' (আত্মশক্তি ও সমূহ)
২৪০, ৬২২

'স্বরলিপি গীতিকা' ১২৮

'স্বপ্নপ্রয়াণ' ৪৫২

'স্বপ্নময়ী' ২৪৩

'স্বরলিপি-গীতিমালা' ৪৪০

'স্বরাজচিন্তা' ২০০, ২৫০

'স্বরাজ সংগীত' ২০০, ২০১, ২৪৭,
২৪২, ২৫০, ২৫২, ২৬৪

শ্রীপট্টাদ গৌসাই ৭০

শ্রীপদ্মাস ৫২, ৫৭

শ্রীকুমারী দেবী ৬৬, ৭৪, ১১৬, ১২৩,

১৭২, ১৯৬, ২৩১, ২৪৭, ৩১৪,

৪৪৩

শ্রীমতী, মহারানী ৭০, ২৮৮, ২৯০, ২৯৯

শ্রীকুমার বসু ৭৫২

হরচন্দ্র ৬৬

হরচন্দ্র দেব ১২৮

হরদেব ১৭২

হরদেব চট্টোপাধ্যায় ১৬৮, ১৭২, ৭৫১

হরনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ৭৫২

হরনাথ বসু ৬১, ১৩৯, ৩০৬

হরপ্রসাদ (হরেকৃষ্ণ ?) দীর্ঘাকী ৬৬

হরলাল রায় ১৬৯, ১৭১, ১৭২

হরিচরণ শর্মা ৬৬

হরিচরণ রায় ৬৬, ১৭২

হরিজীবন প্রামাণিক ৭৫২

হরিদাস ঠাকুর ৪৮

হরিদাস মিত্র ৭৫২

হরিনাথ গুপ্ত ১৬৯

হরিনাথ মজুমদার (কাঙাল কিকির-

চাঁদ) ৬১, ৬২, ৬৫-৬৮, ১৬৯,

১৭১, ৩০৬, ৭২১, ৭৫২

হরিনাথ সেন ৬১

হরিপদ চট্টোপাধ্যায় ১৩৫, ১৩৭, ১৩৮

হরিপদ বন্দ্যোপাধ্যায় ১৩৬, ১৩৯, ৭৫২

হরিপদ মুখোপাধ্যায় ১৩৬, ১৩৯

হরিপ্রসাদ দেবশর্মা ৬১

হরিমোহন কর্মকার ১১৮, ১২২, ১২৩

হরিমোহন ঘোষাল ১৭২

হরিমোহন চট্টোপাধ্যায় ৬১, ৬৬, ৬৮

হরিমোহন চৌধুরী ১৬৯

হরিমোহন ভট্টাচার্য ১৪৫

হরিমোহন মুখোপাধ্যায় ৫৭, ৫৯, ৭৪

১৫৯, ১৯৮, ৭৫১

হরিমোহন রায় ৪২, ৬১, ৬৯, ৭৪,

৩০৪

‘হরিশ্চন্দ্র’ ১২১, ১২৭, ২৫৯

হরিশ্চন্দ্র চক্রবর্তী ২১৫

হরিশ্চন্দ্র তর্কালংকার ৬১, ৬৯

হরিশ্চন্দ্র দত্ত ১৭২, ৭৫২

হরিশ্চন্দ্র মিত্র ৬১, ৬৬, ৭৪, ১১৮,

১২৬, ১২৭, ২৬৯

হরিশ্চন্দ্র বসু ১৭১

হরিশ্চন্দ্র চট্টোপাধ্যায় ৬৯

হর ঠাকুর ১২, ২৮, ৩২, ৩৩, ৪০, ৪৯,

৫৮, ৬৩, ৬৯, ৭৪, ৮৩, ১০৭,

১৪৫, ৪৪৭, ৬৩৭, ৬৩৯-৪১, ৬৪৩

হরেকৃষ্ণ দীর্ঘড়ি/দীর্ঘাকী (হর
ঠাকুর)

হরেন্দ্রকুমার দাস ২০০, ২৫১

হরেন্দ্রচন্দ্র ঘোষ ২০০, ২৫২

হরেন্দ্রনারায়ণ জুপ ৬৬, ৬৭, ৭৪

হলধর ঘোষ ৪৫

হলধর চক্রবর্তী ৬৬

হাক আখড়াই ১৪, ১৭, ১৮, ৩১, ৩৪,

৩৭, ৩৯, ৪৬, ৪৮, ৫০, ৫১, ৫৬,

৫৭, ৬৯, ৭৯, ১২০, ১৩০, ১৯৬,

২৭৫, ৩৪০, ৪৪৩, ৪৭৫, ৬৩৭

‘হাক আখড়াই সংগীতসংগ্রামের

ইতিহাস’ ৫৬, ৫৭, ১৫৮

হাকিম/হাকিমজ ৯৮, ১৪০

‘হামির’ ১৩৪, ২৬০

হারাপচন্দ্র রক্ষিত ৩২, ৪১, ৪২, ৫৫,

৭৪, ১০৬, ১১৭, ৭৫২

হারাদেন বন্দ্যোপাধ্যায় ৭৫২

‘হারাদেন’ ৭১৭, ৭১৯, ৭২৪, ৭৩০,

৭৩১

হার্ভার্ট স্পেনসার ৩৩৮, ৩৩৯, ৩৬৭,

৪৫১

‘হালদারগোষ্ঠী’ (গল্পগুচ্ছ) ৫০১

হাসন (হাছন) রজা ৭৩১

হিতবাদী পত্রিকা ২২২, ২৬০

‘হিন্দুধর্মের শ্রেষ্ঠত্ব’ ২২০

হিন্দু প্যাট্রিস্ট ১২২, ৪৪৮

হিন্দুমেলা ১২৭, ১৩৩, ১৪৫, ১২৪-

২৬, ২০৩, ২০২, ২১২, ২১৪,

২১২, ২২১, ২২২, ২৪৪, ২৫২,

৬২১, ৬২২

‘হিন্দুসংগীত ও কবিতার স্তার রবীন্দ্রনাথ’

২৫, ৩৩৪

হিমাংসুমোহ নরায় ১৭২

‘হীরার নথ’ ১৩৬, ১৪০

হীরালাল সেনগুপ্ত ২০০

হীরেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায় ৬৭, ২০০

‘হীরে মালিনী’ ১৩৬

‘হংকার’ ২০০

‘হতোম’ (কালীপ্রসন্ন সিংহ)

হুদানন্দ ৭৫২

হেমচন্দ্র কবিরত্ন ৭৫২

হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ৬২, ৭০, ১১৬,

১২৭, ২০৩, ২০৭, ২২১, ২২২,

২৪৫, ২৪৬, ২৪৪, ২৬০, ২২০,

২২৬

হেমচন্দ্র ভট্টাচার্য ১২৮, ২৫২

হেমচন্দ্র মল্লিক ৭০৫

হেমচন্দ্র মুখোপাধ্যায় ১৭২

হেমচন্দ্র সেন ১২২

হেমসুন্দর ঘোষ ১৭১

হেমলতা দেবী ১৭২

হেমেন্দ্রনাথ ঠাকুর ১৭২, ৭৫২

হেমেন্দ্রনাথ দাশগুপ্ত, ডঃ ১৫২, ৩০৬

হেমেন্দ্রপ্রসাদ ঘোষ ২৪৫

হেমেন্দ্রলাল পাল ৭৫২

হোমার ২৮

হানিমান ৬০, ২২৩

গুহিগজ

অনেকগুলি মুদ্রণপ্রমাদ রয়ে গেছে। ৬৫ পৃষ্ঠায় প্রথম ছত্রে চুনিলাল মিত্র হবে চুনিলাল মিত্র। ১৩৮ পৃষ্ঠায় ২৪ ছত্রে পরদেশী-র নাট্যকারের নাম হবে পাঁচকড়ি চট্টোপাধ্যায়। ১৫৩ পৃষ্ঠায় ২ ছত্রে ও ৪৭৮ পৃষ্ঠায় ২ ছত্রে অবিনাশচন্দ্র ঘোষের পদবী গঙ্গোপাধ্যায় হবে। ১৭৩ পৃষ্ঠায় ২৪ ছত্রে অতুল-প্রসাদের কাব্যসংকলনের নাম গীতিগুচ্ছ হবে গীতিগুহ। ২০০ পৃষ্ঠায় ১৬।১২ ছত্রে সঠিক নাম দুটি যথাক্রমে অক্ষয়কুমার দাশগুপ্ত ও অক্ষয়শংকর ভট্টাচার্য। ৩৭২ পৃষ্ঠায় কড়ি ও কোমলের কাব্য-গীতির তালিকায় ‘ওগো শোন কে বাজার’ (বাঁশি) বাদ পড়েছে। ৬২২ পৃষ্ঠায় ১০ ছত্রে ‘আত্মশক্তি ও স্বদেশী সমাজ’ স্থানে হবে ‘আত্মশক্তি’ গ্রন্থের ‘স্বদেশী সমাজ’ প্রবন্ধ। অন্ত্যায় মুদ্রাকর-প্রমাদ সম্ভবত গুরুতর তথ্যঘটিত নয়, তাই সেগুলির তালিকা দেওয়া হয়নি। পাঠকবর্গের কাছে লেখক ক্ষমাপ্রার্থী।

তবে এই প্রসঙ্গে বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য ২৫ পৃষ্ঠার বক্তব্য। অধ্যায়-শেষে বলা হয়েছে বর্তমান গ্রন্থে রবীন্দ্রসংগীতের কালনির্ণয় ও রবীন্দ্রনাথের সংগীতশিল্পী-জীবনের রেখাবয়ব রচনা করা হয়েছে। তাছাড়া পরিশিষ্টে রবিচ্ছায়া প্রবাহিনী প্রভৃতি গীতিগ্রন্থে প্রকাশিত কবির গানগুলির তালিকা দেওয়ার প্রস্তাব করা হয়েছে। কিন্তু গ্রন্থের আয়তন দীর্ঘ হওয়ার জন্য পরবর্তী অধ্যায় মুদ্রণকালে অনিবার্য নির্মমতায় সে প্রস্তাব বর্জিত হয়েছে। গ্রন্থে অনেক কথাই পুনরুক্ত হয়েছে—দৈর্ঘ্যের কারণেই। যেমন ১০৭ পৃষ্ঠায় ৮ ছত্রে হক ঠাকুরের একটি গানের সঙ্গে একটি রবীন্দ্রসংগীতের সাদৃশ্য ৬৪৩ পৃষ্ঠাতেও পুনরুদ্ধৃত হয়েছে। এই সব ত্রুটির জন্যও লেখক লজ্জিত।

